

АВТОРЫ УЧЕБНИКА:

кандидат искусствоведения доцент
Н. В. БОЗУНОВА-ПЕСТРЯКОВА — первобытное искусство;
доктор искусствоведения профессор П. Д. ФЛИНТТНЕР
и кандидат искусствоведения доцент В. Б. БЛЭК —
искусство Древнего Востока;
кандидат искусствоведения доцент А. И. ЧУБОВА —
античное искусство;
член-корреспондент Академии наук СССР
профессор М. В. ДОБРОКЛОНСКИЙ — раннехристианское искусство
(в разделе искусства Римской империи 4 в. н. э.);
член-корреспондент Академии художеств СССР
профессор И. А. БАРГЕНЕВ — античная архитектура;
кандидат исторических наук доцент Н. В. ШАФРАНСКАЯ —
исторические введения к разделам искусства Греции и Рима

Издание 4-е, дополненное

45261

Рецензент:
сектор зарубежного искусства НИИ теории и истории
изобразительных искусств ордена Ленина
Академии художеств СССР



Ордена Ленина Академия художеств СССР
Ордена Трудового Красного Знамени
Институт живописи, скульптуры и архитектуры
имени И. Е. Репина

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН

ПЕРВОБЫТНОЕ ОБЩЕСТВО,
ДРЕВНИЙ ВОСТОК,
АНТИЧНОСТЬ

Под редакцией
члена-корреспондента Академии наук СССР
М. В. ДОБРОКЛОНСКОГО и А. П. ЧУВОВОЙ

Допущено Управлением учебных заведений
и научных учреждений Министерства культуры СССР
в качестве учебника для высших учебных заведений
искусства и культуры

МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ
ИСКУССТВО»

1981

ОГЛАВЛЕНИЕ

Раздел I

ПЕРВОБЫТНОЕ ИСКУССТВО

Введение

9

Искусство эпохи палеолита

10

Искусство эпохи мезолита

13

Искусство эпохи неолита

14

Искусство эпохи бронзы

18

Искусство эпохи железа

22

Раздел II

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ВОСТОКА*

Введение

31

Глава I

Искусство Древнего Египта

Введение

32

Додинастический период

33

Искусство эпохи Раннего царства

36

Искусство эпохи Древнего царства

37

Искусство эпохи Среднего царства

45

Искусство первой половины Нового царства

50

Искусство середины Нового царства. Время правления

Аменхотеп IV (Эхнатон)

55

Искусство второй половины Нового царства

58

Искусство Позднего периода

62

* Ввиду краткости глав, посвященных искусству древней Индии и древнего Китая, они будут даны в учебнике

«История искусства зарубежных стран. Средние века и Возрождение». Ред.

Глава 2

Искусство Передней Азии

Введение

64

Искусство Двуречья

64

Искусство Ассирии

80

Нововавилонское искусство

84

Искусство Ахеменидского Ирана

87

Раздел III

АНТИЧНОЕ ИСКУССТВО

Введение

93

Глава 1

Эгейское искусство

95

Глава 2

Искусство Греции

Греческое искусство 11—8 вв. до н. э.

103

Греческое искусство 7—6 вв. до н. э.

105

Греческое искусство 5 в. до н. э.

116

Греческое искусство 4 в. до н. э.

135

Искусство эллинизма

146

Глава 3

Искусство Этрурии

156

Глава 4

Искусство Рима

Искусство Римской республики

160

Искусство Римской империи 1 в. до н. э. — 1 в. н. э.

166

Искусство Римской империи 2 в. н. э.

175

Искусство Римской империи 3 в. н. э.

181

Искусство римских провинций

186

Искусство Римской империи 4—5 вв. н. э.

190

Список литературы

195

Указатель имен художников и архитекторов

197

Указатель памятников

198

Список иллюстраций

203

Иллюстрации

215

Раздел I

ПЕРВОБЫТНОЕ ИСКУССТВО

Первый раздел учебника посвящен искусству первобытнообщинного строя. Это первая в истории человечества социально-экономическая формация, время формирования самого человека как биологического типа и основных закономерностей исторического развития человечества, возраст которого нечислится по последним научным данным более чем двумя миллионами лет. Через первобытную формацию прошли все народы мира. Поэтому для более правильного понимания профессионального искусства классового общества знакомство с начальными этапами становления художественной деятельности человека крайне необходимо. Первобытное искусство раскрывает перед нами зарождение всех видов изобразительного творчества и архитектуры.

До XIX века из-за недостаточности фактического материала и благодаря господству богословской теории в вопросах происхождения человека нельзя было составить правильную картину первобытного общества. Только значительные достижения в области естественных наук, и прежде всего идеи Дарвина, получившие подтверждение в находках археологов, открытия и труды выдающихся этнографов, а главное, утверждение материалистического и диалектического взгляда на исторический процесс, сформулированного в трудах К. Маркса и Ф. Энгельса, и разработка ими теории научного коммунизма позволили правильно взглянуть на многие вопросы, связанные с историей первобытнообщинного строя.

Передовой наукой утверждается, что специфической особенностью человеческого коллектива является трудовой процесс, в котором формировался сам человек, его сознание, формировались общественные отношения. Именно благодаря труду и возникло искусство.

Несмотря на примитивный образ жизни, отсутствие элементарных благ материального существования, человек уже на рубеже 40—30 тысячелетий (среднего и позднего палеолита) пытается найти способ

выражения своих, находящихся еще в зачаточном состоянии духовных потребностей. Таким «способом» стало художественное творчество. С тех пор искусство, будучи одной из форм общественного сознания, развивалось и помогало первобытному человеку закрепить накопленный опыт, сохранить память о прошлом, связаться с соплеменниками, передать узнанное новому поколению, а главное, зафиксировать эмоциональную оценку окружающего.

У первобытного человека появились первые религиозные представления; искусство также послужило для их закрепления и выражения. Таким образом, памятники первобытного творчества → явление неоднозначное. В них находятся зачатки знаний — основы будущих наук; они связаны с религиозными верованиями и в то же время доносят до нас и тот эмоциональный тонус, ту интенсивность чувств, которыми обладал первобытный человек.

Первые памятники художественной деятельности первобытного человека встречаются в Юго-Западной Европе, в Азии, на территории СССР, в европейской части и в Южной Сибири.

Основным источником изучения первобытного общества являются археологические памятники. В земле сохранились орудия, остатки жилищ, утварь, памятники изобразительной деятельности человека. Для создания истории первобытного общества, кроме археологии, много материалов дает этнография, особенно изучение культуры самых отсталых народов, хоть и отошедших от подлинной первобытности, но все же во многом сохранивших первобытные черты. Наука о первобытном обществе широко пользуется также данными геологии, антропологии, палеоботаники, истории, мифологии, фольклора.

Накопленный за последние десятилетия материал позволяет ученым разделить всю историю первобытного строя на три основных периода, соответствующие становлению, расцвету и разложению родовой организации: эпоха первобытного челове-

ческого стада, эпоха родовой общины (матриархат и патриархат) и эпоха разложения первобытной формации, то есть период военной демократии или первобытнососедской общины.

Кроме того, весь этот огромный период принято делить еще и на основе различного материала и техники изготовления орудий: то есть каменный, бронзовый и железный века. Каменный век в свою очередь делится на древнекаменный, или палеолит, датируемый с момента появления

человека (около двух миллионов лет до н. э.) и приблизительно до 10 тысячелетия до н. э.; среднекаменный, мезолит: 10 тысячелетие — 6 тысячелетие до н. э.; новокаменный век, или неолит: 6 — 2 тысячелетия до н. э.; век бронзы: 2 тысячелетие до н. э. и век железа — с 1 тысячелетия до н. э.

Развиваясь, первобытный строй становился тем основанием, тем фундаментом, на котором вырастала следующая, более высокая рабовладельческая формация.

ИСКУССТВО ЭПОХИ ПАЛЕОЛИТА

(35—10 тыс. до н. э.)

Древнекаменный век, или палеолит — начальный и самый длительный период в истории человечества, в развитии которого можно проследить ряд этапов: древний, или нижний палеолит (до 150 тысячелетия до н. э.), средний палеолит (150—35 тысячелетия до н. э.) и верхний, или поздний палеолит (35—10 тысячелетия до н. э.). Поздний палеолит наиболее важный для изучения искусств этап, так как в это время окончательно сложилась родовая организация, появилась изобразительная деятельность. Это время рождения первых религиозных воззрений: магии, тотемизма и анимистических представлений. В эту эпоху жил непосредственный предок современного человека — кроманьонец.

Поздний палеолит делится на периоды, соответствующие поступательному развитию культуры: Ориньяк-Солютрейский¹ (35—20 тысячелетия до н. э.) и Мадлен (20—10 тысячелетия до н. э.).

Овладев в предшествующие периоды техникой изготовления примитивных каменных орудий, человек позднего палеолита, совершенствуя навыки, создавал орудия труда все более разнообразными и законченными по форме. Он уже жил не только в созданных природой убежищах, а научился строить из разного материала (дерева, костей, камня) наземные жилища. Наш далекий предок умел уже обрабатывать шкуры животных и делать из них одежду, защищая себя от холода. Сплочение родовой коллектива позднего палеолита позволило вести сложную загонную охоту на крупных животных, что

было значительным завоеванием человечества.

Самым большим успехом в духовной жизни людей этого времени было появление первых и еще очень робких шагов в области изобразительного искусства, памятники которого относятся к началу ориньякской эпохи.

Но еще в эпоху среднего палеолита человек создавал предметы, связанные с духовными потребностями. Это небольшие каменные плиты с нанесенными на них красочными пятнами или с выдолбленными чашечками, расположенными в строгом порядке, найдены они в пещере Ля-Ферас в Франции. Не следует переоценивать значение этих предметов, но они несомненно свидетельствуют о достаточно сложной умственной работе первобытного человека.

В начале позднего палеолита появляются гравированные изображения, рисунки, сделанные краской, рельеф и круглая скульптура. Гравированный рисунок на камне, кости и роге исполнялся кремневым резцом; иногда рисовали просто пальцем на мягком, напосином слое глины на стенах пещеры. Краска напосилась, видимо, какими-то примитивными кистями (клок шерсти, пучок травы) или непосредственно рукой. Первобытный художник пользовался минеральными красками, сажей, мергелем. В его распоряжении были все оттенки охры — желтой, красной, темно-коричневой. Охру (окись марганца) сперва находили и использовали в натуральном виде, позже научились готовить, пережигая железную руду. Краска растиралась на животном жире, смешивалась с медом или соком растений.

¹ Условные названия по месту первых находок.

Круглая скульптура создавалась из мягких пород камня, рога, кости, глины и, по всей вероятности, дерева. Рельеф вырезался на отдельных камнях или на стенах пещеры, где нередко использовались естественные поверхности скалы, напоминающие очертания животных. Еще ранее первобытный художник создавал натуральный макет из шкуры и кожи убитых им животных.

Почти все сюжеты посвящены животным, на которых человек охотился. Это изображения оленя, мамонта, быка, бизона, лошади, медведя, льва. Кроме животных, в искусстве палеолита встречается изображение человека, преимущественно женщины. Если изображения на стенах и потолках пещеры иногда достигают натуральной величины, то круглая скульптура делается небольших размеров.

Очень часто настенные росписи создавались в труднодоступных местах пещеры. Такая пещера редко использовалась под жилье. Это может свидетельствовать о том, что эти изображения были связаны с определенными обрядами, имевшими важное значение для первобытного человека. Трудно предположить, что любой член коллектива мог создавать рисунки, скульптуры зверя; вероятно, уже в эту эпоху выделяются отдельные индивидуумы с врожденными способностями к творчеству, что дает нам право условно называть их художниками.

Основным районом распространения настенной живописи палеолита можно считать территорию современной Франции и Испании. В Восточной Европе и Сибири преимущественно бытовала мелкая пластика, так называемое мобильное искусство. И только на Урале в Каповой пещере сравнительно недавно обнаружены росписи эпохи Мадлен. Другие районы расселения палеолитического человека изучены еще недостаточно хорошо.

Орильяк-Солотрейский период (35—20 тысячелетий до н. э.). Первым стремлением что-то изобразить можно считать зигзагообразные полосы на слое глины на стенах пещеры. Полосы эти перекрывают друг друга и, образуя клубки, производят впечатление случайно проведенных прямо рукой по глине. Но для нас они ценны прежде всего тем, что являются самой первой в истории человечества попыткой что-то запечатлеть.¹

К такого же рода попыткам можно отнести отпечатки рук на стенах пещеры. Краской намазывалась кисть руки и при-

кладывалась к поверхности или приложенная рука просто обводилась по контуру краской, и изображение заключалось в круг. Последнее обстоятельство свидетельствует о том, что это не случайные отпечатки, а изображения, имеющие магический смысл.

Первые же рисунки животных настолько несовершенны, что почти невозможно узнать их породу. Неясно обозначены голова и ноги, пропорции не соблюдены совсем, линия робкая, неуверенная. Но в конце эпохи рисунки делаются более реальными, становится возможным различить, какое именно животное хотел изобразить художник, так как уже нарисованы морда зверя, рога, копыта, иногда обозначена шерсть. Однако автору пропорции еще удаются плохо, например в рисунке на глине из пещеры Санта-Изабель в Испании. Среди гравированных рисунков этого времени встречаются изображения людей в масках. Зверинные маски охотники надевали, видимо, для религиозных обрядов, магических танцев, а может быть, и для участия в самой охоте, маскируясь под животное.

Возможно, что у людей времени Орильяк были уже какие-то своеобразные, как бы театрализованные представления, носящие магический характер, но в то же время играющие и практическую роль, являясь как бы своеобразной репетицией перед охотой.

В этот же период создаются произведения круглой скульптуры из мягких пород камня и кости, всегда небольшого размера — 5—10 см. Кроме животных, в пластике этого времени встречаются изображения женщины, воспроизведенных почти всегда по одному и тому же общему принципу. Конечности у таких фигурок едва намечены, голова обработана суммарно без обозначения черт лица (за редким исключением), но зато резко подчеркнуты признаки женщины-матери. Образ матери-природительницы и в жизни и в творчестве эпохи матриархата играл огромную роль. Женские статуэтки встречаются во многих местах, где жил человек позднего палеолита. Несмотря на малые размеры, все эти фигурки полны внутренней силы, отличаются монументальностью и четким конструктивным построением. Эти качества характерны для скульптур, найденных и в Западной Европе. Самой знаменитой считается так называемая Венера Виллендорфская (Вена, Естественно-исторический музей).²

Отсутствие черт лица в женских изображениях происходит не от невнимательности или неумения, а скорее от задачи, которая выполнялась художником. Черты лица просто были не нужны. В отдельных случаях делалось это достаточно выразительно. Пользуясь весьма скудными

и. 3 средствами, мастер сумел верно передать в голове из Брасемиуй (Наринж, музей и. 4 Сен-Жермен) облик молодой девушки. Голова женщины из Дольных Вестонн (Брно, Моравский музей) — это не вообще лицо, а определенное с достаточной степенью индивидуальности изображение. Со временем расширяется и углубляется образное познание окружающего мира, особенно представление о животном мире, который и в этот период остается основной темой творчества. Фигура животного рисуется теперь более уверенной линией, контур делается четче, пропорции правильнее. Появляется штриховка, открывшая возможность перехода от плоского контурного рисунка к более объем-

и. 5 ному изображению, что можно видеть в рисунке головы лани из пещеры Кастильо (Испания). Постигается выразительная и. 6 возможность красочной линии — голова оленя, пещера Фон-де-Гом (Франция). Встречаются попытки показать животное в различных позах. К концу эпохи Солютре в этом отношении достигается значительный успех. Рисунки, датируемые этим временем, обнаружены были в пещерах Франции (Нпо, Ляско, Фон-де-Гом) и Испании (Дела-Пенья, Пасегья).

Маглен (20—10 тысячелетия до н. э.). Навысший расцвет искусства палеолита падает на период Маглен. Животные остаются главной темой, но изображаются они почти всегда в разных позах, иногда в движении. Лучшие рисунки этого времени показывают животных пасущимися, лежащими, бегущими, дерущимися.

Если в период Ориньяк-Солутрейский краски служили только для обведения контура и для заливки отдельных частей, то в период Маглен краской покрывается все изображение целиком, и постепенно от одноцветной росписи художник переходит к двум, а то и к трем цветам различной си-

Как упоминалось выше, палеолитическая живопись на территории СССР была обнаружена лишь в Кановой пещере на Урале. Здесь была употреблена только одна красная краска. Изображения мамонта и лошади выглядят объемно, живо и правдоподобно.

Все животные в эпоху палеолита, как правило, изображены изолированно, не связанными между собой композиционно. Лишь к концу эпохи Маглен видна попытка группировать фигуры зверей, объединяя их в один сюжет. К лучшим памятникам такого характера относятся изображения группы оленей на стене пещеры Лимейль (Франция), рисунок на кости стада оленей из грота около Тейжа (Франция) и табуна лошадей из грота Шаффо (Франция). В способе передачи массы животных виден определенный прием, показывающий умение синтезировать свои впечатления, отбирать главное. Так, на- пример, стадо оленей из грота около Тейжа изображено таким образом, что силуэтом очерчены лишь первые и последние животные, вся же основная масса животных дана много раз повторенными черточками ног и изогнутыми линиями рогов, что хорошо передает впечатление движения большого стада.

В эпоху Маглен получают дальнейшее развитие круглая скульптура и рельеф. Последний становится выразительнее и большего размера.

В Восточной Европе и в Сибири в это время широкое распространение получила мелкая пластика из камня и кости. Кроме большого числа женских статуэток, своеобразно и выразительно решенных (Костенки, Гагарино, Авдеево; в Сибири — Мальта, Буреть), здесь обнаружено много и. 7 изображений животных, а также и птиц (Мезино на Украине, Мальта в Сибири). Например, фигурки из Мезино представляют, видимо, какую-то хищную птицу с маленькой головой, плотно прижатыми крыльями и длинным хвостом (Киев, Исторический музей Украинской ССР). Гравированные полосы на хвосте несомненно обозначают оперение, орнамент, покрывающий туловище, имеет геометрический линейный рисунок, напоминающий меандр. Подобный орнамент покрывает ко- стяной браслет, найденный на этой же стоянке (Киев, Исторический музей Украинской ССР). Первобытный мастер уверенно нанес сложный узор на широкую костяную пластинку, учтя ее формы и размер. Орнаментальные полосы строго и

четко прочерченных зигзагов органически переходят в квадраты меандров.

Костяной браслет, имеющий определенные, сознательно выбранные пропорции и тонкий рисунок, хорошо гармонирующий с заданной плоскостью, представляет собой несомненно единое художественное целое. Орнаментальный рисунок на пластинке — это графическое выражение каких-то идей, мыслей, общих представлений, которые переданы с соблюдением определенных, уже сложившихся эстетических норм. Кроме того, мезинский орнамент свидетельствует о хорошо усвоенных человеком количественных и пространственных соотношениях, без которых не могли формироваться и выразительные приемы.

Искусство позднего палеолита — это путь упорных поисков правдивой передачи животных как основной, интересующей человека темы. От едва намеченных непропорциональных контуров каких-то

зверей эпохи Ориньяк он перешел к красочному изображению полных жизни и экспрессии животных эпохи Мадлен — вершины палеолитического реализма.

Одной из особенностей искусства палеолита можно считать умение человека каменного века отобрать главное, выделить основные детали, характеризующие наиболее полно объект изображения. Первобытный художник не только умеет просто выделить нужное, но и вырабатывает в своей творческой практике основные, пусть еще очень примитивные и упрощенные, однако выразительные приемы. В предметах, им созданных, ощущаются гармония, симметрия, ритм; он умеет создавать нужную ему форму, знает специфические возможности краски, может разместить рисунок на заданной поверхности.

Все эти достижения и завоевания первобытного художника найдут свою реализацию в искусстве следующих эпох.

ИСКУССТВО ЭПОХИ МЕЗОЛИТА

(10—6 тыс. до н. э.)

Переходным периодом от палеолита к неолиту является мезолит — среднекаменный век (10—6 тысячелетия до н. э.), который совпадает с установлением на земном шаре после таяния ледников современной геологической эпохи.

В жизни человеческого общества произошли перемены. Люди начали группироваться в небольшие коллективы, обладавшие большей подвижностью и могущие осваивать значительную территорию. Иными, более эффективными становились орудия с использованием кремневых вкладышей — микролитов. Они невелики по размеру, но требовали значительно большего умения в обращении. Были изобретены лук и стрелы, что чрезвычайно облегчило охоту.

В их распоряжении появилась деревянная утварь, плетенные из лыка, камыша корзины и сумки. Человек, видимо, научился вязать или плести ткани и рыболовные сети. Он создал лодку — первое средство передвижения.

Происходило дальнейшее укрепление и развитие родовой организации, о чем говорит появление родовых могильников. Покойного сопровождает гораздо большее количество вещей.

Все вышесказанное является показателем более глубокого освоения человеком

природы, осознания им действительности, более сложного развития процесса мышления. Расширился диапазон наблюдений, обогатился опыт, увеличилось умение, возросли потребности людей. Все это не могло не сказаться на творческой деятельности человека. Изобразительное искусство мезолита претерпело значительные изменения. Изображение животного, даже очень хорошо воспроизведенного, во всей полноте жизненной правды, не может уже передать всех мыслей и чувств человека мезолита.

Искусство этой эпохи продолжает развиваться как в Европе, так и повсюду. Наиболее яркие памятники обнаружены на скалах Восточной Испании (Испанский Левант), на Кавказе и в Средней Азии. Во всех этих местах, чаще на открытых скалах, встречаются красочные и гравированные небольшого размера изображения животных и людей. Краской, преимущественно темно-красной или черной, наносилась силовыми силуэт фигур, как, например, на сцене охоты из Альпера (Восточная Испания).

В гравированных рисунках линия воспроизводит лишь общий контур объекта, но сила выразительности образного решения не теряется, так как все сосредоточивается на передаче экспрессии движения

персонажей, которые теперь являются участниками многофигурных сцен: сцен охоты, вооруженных столкновений, загона скота, сбора меда, танцев и т. д. В отличие от палеолита в мезолитических росписях главенствующее положение начинает занимать человек, его действия. Теперь художник старается не столько добиться внешнего сходства, сколько показать внутренний смысл происходящего, как в сцене танцующих женщин из Когула (Испания). Человеческая фигура изображалась схематичнее, условнее фигуры зверя, но зато гораздо динамичнее, подвижнее. Видно, прежде всего было важно изобразить действие человека, показать, как он бежит, стреляет, борется, танцует. Подчас фигура человека, данная одним штрихом, передает лишь схему движения, что хорошо видно в сцене сражения лучников на скале Вальторта в Восточной Испании.

Если изображения животного и человека эпохи мезолита внешне менее правдоподобны, чем в предыдущий период, то это говорит не о падении мастерства первобытного художника, а об изменении задач искусства.

Создание динамичных многофигурных сюжетных сцен свидетельствует о более глубоком и сложном отражении действительности в сознании человека, о возросшем познавательном значении творчества, что потребовало новых выразительных приемов.

На территории СССР наиболее интересные памятники этой эпохи обнаружены в Азербайджане (Кобыстан) и в Средней Азии (Фергана). В Кобыстане на открытых горных склонах многие тысячелетия сирва охотники, потом скотоводы остав-

ляли свои рисунки, среди которых изображения мезолитического времени можно считать наиболее выразительными. Перед зрителями проходят вереницы животных и охотников, переданных весьма суммарно, даже условно-схематично. Последнее касается в большей степени человеческих фигур. Характерно то, что первобытный охотник главное свое внимание направлял на передачу смысла сцены изображения, сюжет раскрывается прежде всего показом динамичного движения фигур. В Кобыстане и Фергана, как и в древней Испании, можно найти стреляющих в быков охотников, бегущих и танцующих людей и даже целые хороводы. Впечатление движения часто создается ритмичным повторением одинаковых силуэтов фигур человека.

Искусство рассматриваемого периода может быть сравнено с творчеством бушменов, обитающих ныне на юге Африки. Бушмены — первобытные охотничьи племена, живущие в чрезвычайно трудных условиях пустыни Калахари, — создали удивительные наскальные росписи. Эти сцены, где участвуют люди, животные, птицы, очень разнообразны, динамичны и интересны по сюжету. Раскраска, как это было и в росписях мезолита, несколько условна, но многие изображения животных отличаются удивительно верной передачей натуры.

Искусство мезолита, несомненно, можно считать дальнейшим шагом вперед по пути освоения, объяснения и раскрытия явлений действительности. Стремясь закрепить понятое и увиденное, он нашел и начал применять новые художественные средства.

ИСКУССТВО ЭПОХИ НЕОЛИТА

(6—2 тыс. до н. э.)

Следующая ступень развития человеческого общества — неолит — новолит — эпоха неолита, а процессе производства в эпоху неолита, а следовательно, и духовная жизнь настолько усложнились, что развитие материальной культуры на отдельных территориях имеет свои особенности. От охоты и собирательства человек переходит к скотоводству и земледелию именно там, где природные условия способствовали этому.

Человек от присваивающих форм производства перешел к производящим.

Относительно быстрое наступление неолита прослеживается особенно четко в странах с благоприятными климатическими условиями: Передней и Средней Азии, в Египте, Индии, несколько позже в Юго-Восточной Европе. На северо-западе Европы, Урале и Сибири этот процесс протекал весьма медленно, так как природ-

ные условия не позволяли отойти от старых способов добывания пищи. В этих районах эпоха неолита прослеживается вплоть до 2 тысячелетия до н. э.

Для неолита характерна новая техника обработки каменных орудий. Сверление и полировка камня дают более широкую возможность создания разнообразных форм орудий. Появление и развитие гончарного производства и строительного дела говорит об оседлости. Совершенствование ткачества свидетельствует о возросших материальных потребностях человека.

Новые черты общественной жизни людей — усиление родовых общин, укрепление связей между ними, переход от матриархата к патриархату, а в конце эпохи в некоторых местах (Передняя Азия, Египет, Индия) сложение новой формации классового общества — все это было обусловлено общим подъемом производительных сил.

Если до сих пор можно было рассматривать ход развития искусства как всеобщий, имеющий силу для различных областей земного шара, то теперь в искусстве мы видим ярко выраженные локальные особенности, позволяющие отличить неолит Египта от неолита Двуречья, неолит Европы от неолита Сибири и т. д. Охарактеризовать едиными чертами вообще искусство эпохи неолита трудно, а порой и невозможно. Творчество людей, живущих в районах с развитым земледелием, связано было с совершенно новыми формами производства, чем в северных лесных областях, где продолжало существовать охотничье хозяйство, сохранялись старые традиции пещерного искусства.

Переход в эпоху неолита к производным, иптенсивным формам хозяйства способствовал более углубленному познанию окружающей природы, что влекло за собой стремление к обобщению существующих понятий, к появлению представлений о мироздании в целом.

Реалистические изображения палеолита были отражением необходимости хорошо знать зверя. Кроме этого, изображение животных играло немаловажную роль в производственной магии охотников. Жизнь же людей неолита еще зависела от хорошего или плохого урожая, от хорошей или плохой погоды. Человек стал задумываться о явлениях природы, объяснить которые он не мог, поэтому у него складывались представления о существовании сверхъестественных невидимых сил, стоя-

щих над ним. Представления эти не могли выливаться ни в один из известных ему реальных образов. Возникла необходимость воплотить в искусстве такие образы, как небо, вода, солнце, земля, огонь. В эпоху неолита развиваются условно-орнаментальные формы изображения, особое распространение получил обычай украшать разные предметы, находившиеся в распоряжении человека.

На художественно оформленных предметах начинают особенно широко появляться стилизованные абстрактные мотивы, складывающиеся в законченный орнамент. В отвлеченных от натуральной природы формах, таких, как крест, спираль, треугольник, ромб, свастика и т. д., человек стремился воплотить свои достаточно уже сложные представления и чувства. Фигуры животных, птиц и человека, встречающиеся, например, в украшениях сосудов, стилизуются, превращаясь также в символический знак, разгадать значение которого бывает весьма трудно.

Одной из широко распространенных особенностей жизни и творчества людей неолита было стремление так или иначе украсить все предметы, находящиеся в его распоряжении. Об этом можно судить, во-первых, по керамике, которую стали покрывать орнаментом, во-вторых, по деревянной утвари, украшенной резьбой. Имеется еще и косвенное свидетельство того, что ткани также орнаментировались — глиняные женские статуэтки часто покрыты узорами, ясно воспроизводящими орнамент ткани.

Орнамент или отдельные знаки-символы выражали определенные религиозно-антропологические представления, и украшенные ими предметы удовлетворяли эстетическим потребностям людей. Стремление покрыть только что вылепленный сосуд насечкой или закончить деревянный черпак утиной головой, а глиняную ложку расписать красочным орнаментом означало также обозначение «лица» или «души» определенного предмета. Самого себя человек тоже стремился украсить бусами, браслетами, узорчатыми тканями и выделять среди других раскраской тела.

Свойства, которыми был наделен сам человек, он переносил и на природу в целом и на предметы.

Несмотря на огромное разнообразие форм и украшений керамики — самого распространенного вида творчества, несмотря на ясно видимое различие в формах сосудов и характера орнамента раз-

личных областей, во всех изделиях этой эпохи отчетливо прослеживаются почти всегда одинаковые приемы и способы нанесения изображения на поверхность предмета. При необходимости украсить сосуд человек имел дело с заданной формой и определенным размером. Первобытный мастер приходил к мысли сперва расчленить поверхность на определенные участки, прежде всего на горизонтальные полосы, а затем уже в пределах этих полос размещать те или иные изображения. Таким образом, построчное размещение орнамента на поверхности сосуда, появившееся сразу за изобретением гончарного дела, — результат поисков оптимального, наиболее правильного и простого композиционного решения, к которому приходили люди в разных местах земного шара совершенно самостоятельно.

Украшая сосуд, в процессе создания орнамента художники постигали и вводили в обиход различные типы симметрии. Повторя многократно отдельные элементы узора, строго подчиняли их ясно читаемому определенному ритму. Орнаментальные полосы были всегда органически связаны с формой сосуда. Больше того, первобытный гончар всегда стремился орнаментом выявить и подчеркнуть особенность данной формы. Таким образом, не только эмоциями и необходимостью донести смысл руководствовался художник. Мастеру надо было прибегать к расчету, чтобы элементы орнамента точно совпадали и строго соответствовали форме предмета. Все это было результатом неосознанной потребности разобраться в окружающем его мире, привести свои представления к какому-то равновесию, внести возможную ясность. Это характерно как для сосудов Южной Туркмении (Ленинград, Эрмитаж), так и Передней Азии (Багдад, Иракский музей).

Кроме декоративно-прикладного искусства, в эпоху неолита большое значение приобрела мелкая пластика. Фигурки животных делались из глины, дерева, рога, кости, реже из камня. Они выразительны, в них почти всегда хорошо передана порода животных, хотя мастер часто оперирует только лишь отдельными деталями, показывая, например, только голову, рога. Стремление передать характерность облика зверя реалистическими чертами говорит о преемственности с искусством палеолита.

В пластике неолита продолжают встречаться в довольно большом количестве

женские изображения, игравшие, как и прежде, большую роль в ритуальных обрядах, связанных с усложнившимся культом плодородия. Приемы передачи форм женской фигуры иные, чем при изображении животных. В женских фигурах больше условности и схематизма. Очень часто они сведены к некоему условному знаку, хотя в отдельных случаях заметно стремление плавностью линий подчеркнуть, акцентировать женственность образа, что ясно видно в фигуре из Южной Туркмении (Ленинград, Эрмитаж) и в трипольской скульптуре, найденной около села Верховицы (Ленинград, Эрмитаж).

На территории СССР самые ранние земледельческие культуры складываются в 6 тысячелетии до н. э. в Средней Азии (Туркмения, район Каракумов) и в 4 тысячелетии до н. э. на Правобережной Украине (Триполье). На истории обоих этих районов прослежены этапы становления, расцвета и постепенного перехода неолитической культуры в культуру бронзы.

Трипольская культура. Древние трипольцы селились преимущественно на высоких берегах рек. Поселение состояло из прямоугольных в плане построек, расположенных почти концентрически вокруг центральной площади. Жилища строились по принципу современных украинских мазанок. Пол и верхняя часть стен с выступами, игравшими роль лежанок или столов, были обмазаны. Часть наружных и внутренних стен была покрыта росписью. Крыши делались двускатными. Расписанные модели жилищ, найденных во время раскопок трипольских поселений, легко позволяют представить внешний вид дома. Внутри дома, иногда рассчитанного на две-три семьи, о чем говорят перегородки, обязательно находился очаг, в непосредственной близости от которого в полу обычно делались крестообразные жертвенники. Рядом, в нескольких случаях, найдены были женские статуэтки, иногда разбитые. По всей вероятности, все это было связано с культом очага, огня или с культом женщины — покровительницы рода.

Древние трипольцы занимались земледелием и частично скотоводством. Им приходилось собирать, хранить, обрабатывать продукты своего производства. О том, что все это было хорошо организовано и налажено, говорит огромное количество разнообразной глиняной утвари (Ленинград, Эрмитаж), обнаруженной на поселениях. Здесь были найдены большие тодестостен-

ные лентные грубые корчаги, в которых хранилось зерно или заквашивалось молоко, и маленькие стаканчики с тонкими стенками для питья. Очень часто встречаются горшки, чрезвычайно напоминающие по форме современные чугуны. Плоские, широкие открытые миски с расписным дном служили столовой посудой. Встречаются вазы на высоких, довольно массивных подставках. Трипольцы делали сосуды мягких, округлых форм разной величины.

Вся керамика была сделана из ярко-желтой или оранжевой, хорошо отмученной и обожженной глины. Разнообразный, но всегда состоящий из спиралевидных, туго и напруженно закрученных линий

на. 23 орнамент наносился красной, белой и черной красками. По разнообразию форм сосудов, по законченности, найденности и красочности орнамента трипольская керамика не уступает ни египетской, ни переднеазиатской. Подобный орнамент, образованный из овальных форм и волнистых линий, покрывал и стены домов и ткань одежды.

Искусство племен лесных районов Европы и Азии. Как говорилось выше, в северных лесных районах Европы и Азии становление неолитической культуры шло гораздо медленнее в силу природных условий. Поэтому развитие производства и всех форм идеологии задерживалось, а в творчестве сохраняются традиции наскального искусства палеолита. Но проявления новой, более прогрессивной ступени развития можно заметить и здесь: по-новому обрабатываются каменные орудия, совершенствуется лук, изобретается керамика, улучшается строительное дело. Усложнилось представление о закулоном мире, укрепились родовая организация.

Широкое распространение получили здесь петроглифы — наскальные изображения, исполненные главным образом ударной техникой, иногда нанесенные краской (Урал).

На территории СССР петроглифы встречаются на севере европейской части, на Кольском полуострове, Онежском озере и Белом море, на Урале (река Вишера) и почти по всей Сибири (по течением Ангары, Лены, Томи, Енисея, Амура, на побережье Байкала, на Камчатке, на Чукотском полуострове). Во всех этих районах неолитические охотники оставили живые, выразительные изображения животных, главным образом тех, на которых они охо-

тились. Это олени, лоси, медведи, птицы, водоплавающие птицы, рыбы. Среди петроглифов, особенно часто на северо-востоке Европы, попадаются многофигурные сцены.

Несмотря на трудность техники нанесения изображения, позволяющей дать животное только в профиль, без деталей и всегда плоскостно, воспроизводимые образы отличаются правдивостью, выразительностью и остро схваченной характерностью. Многие животные были переданы в движении.

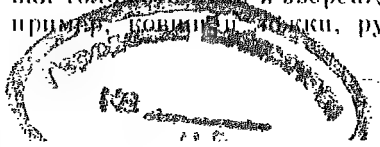
Кроме вышеперечисленных общих черт, их еще объединяет выбор мест нанесения. Первобытный художник выбирал для своих произведений открытые, чаще отвесные скалистые выступы, расположенные в непосредственной близости от воды.

Животные, например в Сибири, идут всегда в одном направлении, в одинаковом порыве вперед. Это длинные вереницы оленей или лосей, тянущихся вдоль реки, созданные разными мастерами в разное время (на протяжении нескольких тысячелетий), характеризуются удивительной общностью трактовки, но в то же время каждый район распространения петроглифов имел свои локальные черты. Кроме животных, в петроглифах показан и человек, но по силе выразительности эти образы уступают изображениям зверя, хотя всегда понятно, что хотел передать художник. Пример тому — фигура на. 37 лыжника из Норвегии (провинция Нордленд).

Довольно часто можно встретить плывущие всегда в одном направлении лодки с гребцами. В разных местах лодки изображаются разной конфигурации, что еще раз свидетельствует о локальности отдельных центров (Скандинавия, Кольский полуостров). Носы лодок обычно украшены головами лосей, что может быть косвенным доказательством существования у неолитических племен искусства резьбы по дереву.

Мелкая скульптура из дерева и кости в на. 38 значительном количестве сохранилась на на. 40 Урале, в Западной и Восточной Сибири. Целые фигуры и отдельные головы животных, открытые здесь, отличаются выразительностью и лаконизмом трактовки.

Кроме круглой скульптуры, на Урале в торфяниках Свердловской области была обнаружена деревянная утварь, украшенная головами животных и зверей. Это были, например, ручки, рукоятки кото-



рых были вырезаны в виде голов водоплавающих птиц. Это предметы с абсолютно ил. 41 точно найденной формой, выполняющей практическую задачу, и в то же время эта форма как нельзя вернее передает очертание водоплавающей птицы (ковн, Москва, ил. 39 Исторический музей).

Неолитическое искусство охотников было развито и за пределами Советского Союза. Петроглифы, как упоминалось выше, встречаются по всему северу Европы, в том числе много их в Скандинавских странах (Норвегия, провинция Нордленд). ил. 36 *Наскальные росписи Сахары.* Росписи на скалах эпохи неолита в большом коли-

честве обнаружены в некоторых районах Африки (Южная Родезия, Сахара). Сделанные преимущественно несколькими красками, они передают чаще всего многофигурные сцены с участием человека и животных. В передаче пропорций фигуры, движения, деталей часто выявляется четкое стремление следовать анатомически верному строению тела, желание точно ил. передавать определенную позу, жест. Неолитическое наскальное искусство в целом продолжает традицию искусства палеолита, но в росписях Сахары виден гораздо ил. более значительный интерес к изображению человека.

ИСКУССТВО ЭПОХИ БРОНЗЫ

(2 тыс. до н. э.)

Металл, обнаруженный еще в эпоху неолита, начинает играть в жизни человека все более значительную роль. Люди научились изготавливать бронзу (сплав олова и меди), которая очень быстро вошла в быт людей и облегчила многие трудовые процессы. Улучшилась обработка земли. Это способствовало дальнейшему совершенствованию производства.

Добыча и обработка металла требовала большого мастерства и специализации. Поэтому литейное дело, как и гончарное, и позже ткацкое становятся самостоятельными отраслями производства.

Пользуясь достижениями новой эпохи, люди получили возможность вести хозяйство одной семьей, в рамках которой оставался полученный прибавочный продукт. Так и зародилась частная собственность, приведшая к имущественной дифференциации. Вскоре в некоторых районах (Передняя Азия, Индия) складываются раннеклассовые объединения.

В других районах шел дальнейший процесс разложения первобытнообщинных отношений, усиливалось имущественное неравенство и завершался переход к патриархату. Такая неравномерность развития не дает возможности характеризовать искусство этого периода в целом, поэтому мы остановимся на рассмотрении лишь отдельных наиболее интересных культур, распространенных некогда на территории СССР.

С изобретением нового материала — бронзы значительно расширился обмен и контакты между отдельными районами.

Начались военные столкновения за овладение скотом, пашнями, металлом. Появились военные руководители. Возник культ вождя. Особое отношение к вождю как к герою сохраняется после его смерти; недаром первые крупные заупокойные сооружения — курганы появляются в эпоху металла.

Размеры курганов, количество и качество положенных в них вещей говорят об особом положении в обществе захороненного и о его имущественном превосходстве. Усложняются культ предков и культ плодородия, обрстая новыми обрядами и церемониями.

Усиливается локализация культур. Художественная обработка металла становится одним из основных видов творчества. Довольно скоро были освоены все техники торевики: ковка, литье, чеканка и гравировка по металлу. В большом количестве начинают изготавливаться металлические украшения: браслеты, кольца, серьги, подвески, обручи, нашивные бляшки, разнообразившие отделку одежды, которую дополняют всевозможные пояса, пряжки и застёжки-фибулы. Богато и разнообразно украшается металлическое оружие.

Эпоха бронзы — это эпоха военных столкновений, поэтому украшению оружия придавали большое значение. В скульптурном завершении рукояток часто встречаются изображения зверей. Искусство и в эту эпоху почти всегда было связано с религиозно-магическими идеями и образами.

В захоронениях бронзового периода наряду с керамическими сосудами обнаружены и металлические, украшенные гравировкой. Они были, видимо, предназначены для каких-то особых случаев, может быть, связанных с отправлением определенного ритуала. Для нас они ценны тем, что свидетельствуют о значительных творческих успехах этой эпохи.

Мелкая пластика начинает отливаться из металла. Характерно, что повсеместно в раннюю эпоху бронзы предметы, отлитые из металла, сделаны по восковой модели, несут явные следы довольно примитивной техники литья, и только позже люди найдут специфические для металла формы. Исчезли глиняные женские статуэтки, которые были так характерны для всех неолитических культур. Теперь антропоморфные изображения больше связываются с образом мужчины, что находится в прямой зависимости от патриархального характера родовой общины.

Зверь по-прежнему чрезвычайно интересует художников. В большинстве случаев изображение зверя является украшением предмета практического назначения. Мастер почти всегда в это украшение вкладывает определенный смысл.

Керамические сосуды, продолжавшие бытовать повсеместно, в эту эпоху приобретают более правильные формы (в некоторых районах был уже изобретен гончарный круг). Рисунки на поверхности изделия становятся упорядоченнее, более отработанным, отличается в отдельных случаях даже некоторой сухостью. Поразительным остается неисчерпаемость вариантов орнаментальных мотивов, преимущественно геометрического характера.

Архитектура. Но самым важным явлением, характеризующим почти повсеместно поздний неолит и эпоху бронзы, была мегалитическая¹ архитектура, появившаяся в это время во многих местах Европы и Азии и свидетельствующая о больших изменениях, происшедших в жизни первобытного человека. Памятники мегалитической архитектуры — это свидетельство не только возросшего чисто технического умения возводить монументальные сооружения, но и проявление совершенно новых идеологических, духовных и эстетических потребностей, запечатленных в новых, ранее не существовавших формах. Первобытный человек давно уже умел возводить постройки — он строил полузем-

лянки в палеолите, деревянные дома на сваях, жилища из глины типа трипольских или домов Передней Азии в эпоху неолита, но вряд ли от всех этих сооружений требовалось что-либо иное, за редким исключением, кроме выполнения их непосредственной утилитарной функции жилища. Правда, возводя их, человек постигал определенные закономерности создания архитектурно-пространственной формы, реализуя накопленный опыт изобразительного творчества, используя свои представления о ритме, симметрии, соотношении масс, гармонии.

Памятники мегалитической архитектуры были тесно связаны с религиозно-культурными идеями, которые в эту эпоху значительно усложняются. Сооружения, требующие затраты усилий огромного числа людей, несли в себе образное начало и были художественным выражением важных для первобытного человека задач.

Мегалитические постройки можно разделить на три вида: менгиры, дольмены и кромлехи. Менгиры — это вертикально поставленные камни, разной величины и по-разному в разных областях оформленные. Размер их колеблется от одного метра до двадцати (21-метровый менгир зафиксирован во Франции). Менгиры бывают как едва отесанными, так и выполненными в виде монументальной скульптуры. Таковы выпяны — монументальные изображения рыбы, созданные в Армении. Иногда каменные столбы завершены головой человека (Франция) или животного (Минусинская котловина, Южная Сибирь). Менгиры не были непосредственно связаны с захоронением. Как правило, они выполняли самостоятельную функцию, возможно, были объектом поклонения или обозначали место церемоний: Во всяком случае, это совершенно новое явление, где впервые определенная идея нашла себе выражение в монументальной форме, которая призвана была воздействовать на ум и воображение людей. Во Франции встречаются целые поля менгиров — это регулярные ряды вертикальных каменных столбов, тянущихся на 2—3 километра. В СССР менгиры встречаются в степных областях и на Кавказе.

Дольмены — это довольно сложное сооружение, своеобразное в разных районах, но всегда с ясно выраженными несомными и несущими частями, образующими стоечно-балочную конструкцию. Простейший дольмен — это два вертикально поставленных необработанных камня, пере-

¹ Мегалит (гр.) — большой камень.

крытых третьим (Франция). Законченный по форме и обработке дольмен состоит из четырех хорошо отесанных и плотно пригнанных плит, поставленных вертикально и образующих в плане четырехугольник. Стены перекрыты пятой, также хорошо обработанной плитой, в несколько тонн весом. Дольмены бывают многогранными и круглыми в плане с несколькими камерами. Порой к дольмену вел коридор, состоящий из наклонных плит или небольших менгиров. В некоторых дольменах внутренние стороны плит покрыты символическими знаками, часто это спиралевидные линии, нанесенные краской или сделанные врезанной линией. Дольмены служили местом захоронения членов рода. На территории нашей Родины они в значительном числе встречаются на Кавказе.

На современного человека они производят впечатление не только своими размерами, виртуозностью обработки каменных плоскостей и точностью их соединения, но и удивительной найденностью пропорций, красотой и монолитностью объемов, ясностью выявленной конструкции. Все это и является основой выразительности данного типа сооружения.

Кромлех — это каменные плиты или столбы, расположенные по кругу. Иногда кромлех окружает курганную насыпь или является самостоятельным сооружением, состоящим из нескольких концентрических окружностей. Самый знаменитый и сложный кромлех найден в Англии, около Стоунхенджа¹. Он состоит из нескольких концентрических кругов разной величины каменных столбов. Один ряд состоит из менгиров совсем небольших, другой, ближе к центру, — из огромных в несколько метров высотой, хорошо отесанных прямоугольных глыб, попарно перекрытых мощными каменными брусками. В центре всего сооружения, имеющего строго продуманную и довольно сложную планировку, лежит квадратная плита, которая и была, вероятно, смысловым центром архитектурной композиции.

В эпоху бронзы появился еще один вид сооружений, говорящих о наступлении нового времени. Это большие десятиметро-

вые курганные насыпи над захоронениями отдельных, видимо, знатных членов коллектива. По окружности ставили каменные плиты (курган около с. Вербовка Черкасской обл.), а насыпь обкладывалась деревянными плахами или досками.

В степном Причерноморье над курганами помещали так называемые каменные бабы — памогильные памятники в виде антропоморфных фигур (Днепропетровская обл.). В ранний период бронзы эти каменные изваяния еще весьма примитивны, и только позже (скифская эпоха) они получают более законченное пластическое выражение.

Таким образом, в эпоху бронзы, помимо существования петроглифов и дальнейшего развития и совершенствования декоративно-прикладного искусства, открылся совершенно новый путь выражения идей, мыслей и чувств: появилась монументальная пластика, связанная с образом человека, и архитектура, выполнявшая не только узкоутилитарную задачу.

Изобразительное искусство. Естественно, что развитие культуры бронзового века в первую очередь связано с районами, где добывался металл. На территории СССР — это Кавказ, Урал и Южная Сибирь.

Майкопская культура. На Кавказе бронзовый век развивается на основе местных культур неолитического типа. На Северном Кавказе бронзовый период хорошо характеризуется Майкопским курганом (Кубань, г. Майкоп). Это одно из богатейших погребений бронзового века середины 3 тысячелетия до н. э. Среди многочисленных предметов из этого захоронения, которое свидетельствует о глубокой уже имущественной дифференциации, особого внимания заслуживают украшения балдахина, водруженного над телом покойного. Полотнище, украшенное некогда шашивыми бляшками, держалось на деревянных круглых палочках, вставленных в серебряные трубки, на которых были укреплены литые из золота и серебра фигурки быков (две золотые и две серебряные). Скульптурные украшения, сделанные с удивительным мастерством, поражают верностью передачи внешнего облика животного. Выразительность строится на соединении подчеркнуто реалистических черт (рога, круп) и деталей, данных весьма обобщенно (глаза) (Ленинград, Эрмитаж). Шашивые бляшки в виде львов и бычков несут черты влияния искусства Востока (некоторые ученые считают, что, как и фигурки, это вещи импортного проис-

¹ Есть предположение, что этот кромлех служил чем-то вроде астрономического наблюдательного пункта, так как по расчетам современных специалистов установлено, что вертикально стоящие пары больших камней образуют пространство, сквозь которое можно наблюдать и определенные периоды движения Солнца, Луны и другие планеты.

хождения). Серебряные круглодонные сосуды по-прежнему и очень интересно украшены. На шаровидном тулове размещены гравированные изображения животных — быков, хищников и птиц (Ленинград, Эрмитаж). По волнистому горлу венчика идет зигзагообразная линия, воспроизводящая Кавказские горы и сбегающие с них реки. Элементы пейзажа — то новое, что появилось в это время.

Закавказье. Период расцвета эпохи бронзы в Закавказье датируется 2-м тысячелетием до н. э. Крупные курганы Ичана, Тriaлети, Кировакана свидетельствуют о значительной имущественной дифференциации и об усилении роли вождя. Обряд захоронения и сопровождающей инвентарь этих курганов отличались необычайной сложностью и пышностью. В захоронениях Закавказья получили широкое распространение обычаи помещать в погребальную камеру целые колесные повозки или специально сделанные из дерева ложка, ставя их под балдахин. В больших курганах обнаружено много предметов из бронзы и драгоценных металлов; их отличают виртуозное мастерство, богатая фантазия и глубокая связь с традициями прошлого. Выплавка и дальнейшая обработка металла достигли необычайной высоты. Широкое распространение получили ювелирное дело и металлопластика, как круглая скульптура, так и рельеф. В металлических изделиях в качестве дополнительных украшений стали употреблять другие материалы: цветная паста и камни. Мастера, отливая сосуд в металле, находят уже новые, специфические для этого материала формы, как в целом, так и в деталях. Особенно интересны массивные серебряные и золотые кубки, серебряные ведра с чеканным рельефом из Тriaлетского кургана и золотая чаша из Кировакана. Поверхности этих сосудов, кроме орнаментально-декоративных мотивов, была разнообразно дополнена многофигурными композициями. Например, на серебряном ведре из Тriaлети изображена сцена охоты — среди кустов и деревьев много разных, очень выразительных, хотя и обобщенной формы, фигур животных.

Не менее достойна внимания по своим пластическим качествам металлическая круглая скульптура. Это прежде всего разнообразные украшения колесниц, ложка и фигурные навершия, игравшие самостоятельную роль.

Сюжет скульптур связан с широко распространенными у скотоводов образами

культы плодородия и культы солнца — это олени, бычки и птицы.

Своеобразной областью творчества мастеров Закавказья являются металлические пояса, покрытые сплошь гравированным рисунком (Москва, Исторический музей). Кроме чисто орнаментальных композиций, состоящих из прямоугольных и волнистых форм, довольно часто встречаются пояса с изображением идущих животных.

Все композиции нарисованы тонкой, четкой, но беспокойной линией, дающей динамичные и выразительные силуэты, благодаря чему изображения животных органически сочетаются с орнаментальными мотивами, образуя единую декоративную поверхность.

Кобанская культура. В поздний период бронзы — конец 2 — начало 1 тысячелетия до н. э. — на Северном Кавказе в Осетии сложилась и развивалась кобанская культура. В отличие от Закавказья тут процесс расселения первобытного общества шел медленнее. Здесь нет таких богатых захоронений, как в Закавказье. Мастерство кобанцев выразилось прежде всего во всевозможных изделиях из металла. Они достигли значительных успехов как в круглой, отлитой из бронзы пластике, так и в гравированном на плоскости рисунке. Особой известностью пользуются небольшие бронзовые топорники специфической, распространенной только у кобанцев формы (Ленинград, Эрмитаж). Эти топорники украшались гравированным графическим рисунком, помещенным на лезвии. Обычно это изображения оленей, лошади, собаки и змеи. Иногда имеются дополнения в виде геометрического орнамента. Гравированный рисунок передает изображение животного, контур которого хорошо размещен на расширяющейся части топора.

В мелкой пластике из металла чаще всего изображаются козлы, бараны, олени, собаки, отдельные головы животных и человеческие фигуры, как, например, на бронзовом навершии (Москва, Исторический музей). Отлитые из металла, они явно несут следы традиции примитивной лепки из глины, и только позже вырабатываются соответствующие новому материалу приемы.

В более поздних памятниках кобанской эпохи наблюдается стремление передать животных в более динамичной позе (шакалы с поясной пряжкой, Москва, Исторический музей), изобразить их бегущими

Ил. 50

Ил. 52

Ил. 54

Ил. 51
Ил. 53

(коня на пряжке, Ленинград, Эрмитаж), показать, например, олеи с повернутой назад головой, что в металлопластике раньше не встречалось.

В Южной Сибири особенно активно развивались культуры бронзового века в Минусинской котловине, которая в силу своего географического положения была местом усиленного передвижения племен, начиная с эпохи неолита вплоть до Нового времени.

Скотоводческие племена, заселяющие с начала 2 тысячелетия этот район, оставили крупные (до двух метров) каменные изваяния. Они не были связаны с захоронениями и были объектом почитания многих членов племени. Около них, может быть, устраивали культовые церемонии целого племени. Изображали они, наверное, женщину-мать, прародительницу рода, образ которой соединялся еще с зооморфными чертами тотема. Идея и смысл в них были выражены чисто художественными средствами. Большинство стел этого времени приблизительно одинаковых очертаний. На вертикальной плоскости камня воспроизведено человеческое лицо (Абакан, Краеведческий музей). Эти «личины» выбивались невысоким рельефом, без резких светотеней, но всегда достаточно внимательно моделированными. Иногда рельефной же была верхняя часть торса, все-

гда женского. Остальные детали — татуировка, волосы, магические знаки, головной убор — обозначались прерванной графической линией. Нерасчлененный монолит воздействовал издали прежде всего общими своими очертаниями, замкнутым контуром цельной формы.

Несмотря на фантастические дополнения в виде третьего глаза, поперечных носов, идущих через все лицо, символических знаков в трактовке самого лица, в его овале чувствуются этнические черты, выступающие достаточно отчетливо.

Стремление подчеркнуть определенный антропологический тип лица видно и в небольших фигурках-куколках из стеатита, обнаруженных в женских и детских захоронениях Енисейской долины (Ленинград, Эрмитаж).

Развивается здесь и металлургия, особенно успеха к концу 2 тысячелетия до н. э. достигает литье. Мастера научились отливать ножи со скульптурными завершениями рукоятки в виде головы или целой фигуры животного. Со временем пластические украшения рукоятки приобретают ажурность и декоративность за счет стилизации. Происходит то же самое, что и в кобанской культуре, видимо, это общераспространенная закономерность, характерная для данной ступени развития творчества.

ИСКУССТВО ЭПОХИ ЖЕЛЕЗА

(I тыс. до н. э.)

Последний этап развития первобытнообщинного строя связан с появлением железа в начале 1 тысячелетия до н. э. Научившись добывать цовый, значительно более прочный материал, люди стали с успехом внедрять его во все отрасли производства. Железо окончательно вытеснило каменные и частично бронзовые орудия, в результате чего произошли значительные перемены в основных видах производственной деятельности, и прежде всего в земледелии.

В тех районах, где не было классовых объединений, железный век совпадает с периодом, названным Энгельсом «военной демократией», с последним этапом первобытной формации. Происходит дальнейшее имущественное расслоение. Появилось патриархальное рабство, повышается роль племенной аристократии. Связь меж-

ду отдельными племенами, осуществляемая ранее путем межплеменного обмена, в эту эпоху начинает принимать иные формы.

Для этого периода характерны войны-грабежи, возникающие на экономической почве. Война способствовала не только развитию военной техники, но и военной организации. Большую роль приобретают военные руководители — предводители родов.

Развивается и усложняется духовная культура. В некоторых областях деятельности усиливается специализация, выделяются художники, певцы и сказители, создатели или хранители устного творчества, мастера прикладного искусства, деятельность которых чаще всего была призвана укреплять и прославлять власть выделяющейся верхушки.

В связи с усложнением структуры общества происходит дальнейшее изменение в религиозных воззрениях, расширяется и углубляется культ мужского покровителя рода, культ племенного вождя.

В эпоху железа ведущим видом творчества продолжает оставаться прикладное искусство. Особой пышностью и богатством отмечены погребения военных вождей, где можно встретить предметы, сделанные с профессиональной виртуозностью. Главенствующее положение вождя должно было быть подчеркнуто и чисто внешними признаками — одеждой, оружием, личными украшениями, убранством конской упряжи — все должно было отличаться большой парадностью и пышностью. Процесс нарастания декоративности и орнаментальности, усложненности и перегруженности в решении какого-либо предмета, какой-либо композиции характеризует в целом этот отрезок истории изобразительного искусства.

Кроме такого рода украшений, в это время встречается мелкая пластика из металла, связанная скорее всего с религиозно-магическими и мифологическими представлениями. Из фигур, отлитых из металла, составлялись целые композиции, что явилось несомненным новшеством.

Совершенствуется техника изготовления керамики, изобретаются новые ее формы. Помимо орнаментальных мотивов, на сосудах встречаются изображения не только животных, но и людей, воспроизводящие, вероятно, персонажей устного творчества и мифов. Хотя образ зверя продолжает еще играть значительную роль у большинства народов как в прикладном искусстве, так и в устном творчестве, но с зооморфными персонажами совершенно явно начинает конкурировать образ человека.

В этот период чрезвычайно углубляется различие стилистических приемов не только между отдельными культурами, но намечаются локальные группы и варианты в пределах одной и той же культуры, что, наверное, может свидетельствовать о возросшей специализации, об усиливающейся роли индивидуального начала в творчестве.

Железный век в Европе очень хорошо представлен различными культурами в так называемый гальштаттский период (650—400 гг. до н. э.) на территории Западной и Средней Европы и культурами латенского периода (с 400 г. до н. э. до начала н. э.). На Балканском полуострове

культура железного века развивается у фракийских племен. На территории СССР — у скифских племен в Северном Причерноморье.

Гальштаттский период хорошо характеризует последний период истории первобытного общества в Западной Европе до появления здесь греков и римлян и мощной волны кочевых племен, пришедших с Востока.

Оседлые земледельческие племена, селившиеся по берегам рек, строили поселения, состоящие из больших П-образной формы домов. Для защиты от нападения они строили специальные городища — крепости. Имущественная дифференциация достигла значительной степени. Основным показателем уровня художественной культуры было прикладное искусство и мелкая пластика из металла.

Керамика, сделанная на гончарном кру- ил. 63
ге, отличалась удивительной четкостью и правильностью очертаний. Более ранняя керамика была украшена геометрически

врезанным орнаментом разнообразной и сложной конфигурации. Иногда углублен- ил. 62
ные линии орнамента заполнялись цвет-

ной пастой. На изделиях позднего време-
ни, кроме геометрических украшений, на-
носимых уже краской, на стенках многих
погребальных сосудов встречаются изоб-
ражения отдельных сцен, где главным
действующим лицом выступает чаще все-
го человек. Это всадник, две борющиеся
фигуры, женщина в колоколообразной
юбке с поднятыми вверх руками. Поми-
мо этого, встречаются сосуды со скульп-
турным завершением: по венчику, а ино-
гда и по плечикам сосудов поставлены
вылепленные из глины фигурки всадни-
ков, женщин в позе предостережения, отде-
льные животные или птицы. Гравированные
и скульптурные изображения людей сде-
ланы в достаточной степени наивно, но

преобладание человеческих фигур над ил. 61
зооморфными является новым в идеологи-
и людей железного века. Особенно хо-
рошо это видно на так называемых ситу-
лах — бронзовых и серебряных ведрах, по-
явившихся на последнем этапе гальштат-
тского периода (Люблина, Народный му-
зей). В гравированных и вычеканенных

изображениях на стенках часто
встречаются сцены пира, празднеств, с пе-
нием и игрой на музыкальных инструмен-
тах, сцены кулачных боев, охоты, битв, ре-
лигиозных процессов, жертвоприноше-
ний, пения и конные войны, шествия зве-
рей. Одно только перечисление сюжетов

свидетельствует о стремлении отразить мир в изобразительном искусстве! Воспроизведены все эти персонажи с гораздо большим правдоподобием, с внимательным отношением к деталям, с явным желанием передать черты человеческого лица.

На. 64 В гальштаттском искусстве довольно часто встречается скульптурное воспроизведение повозок, вроде платформ на колесах, с расположенными на них группами вооруженных воинов и всадников, среди которых одна обычно выделяется своими размерами. Фигуры объединены общим основанием.

Известно, что первобытным художникам и более ранних эпох была хорошо знакома гиперболa, и они часто ее применяли. Все стоящие на платформах фигуры чрезвычайно статичны и имеют явные прилизанные трактованные формы тела. Грунна отлита из металла, но в отливке явно чувствуется примитивность лепки из глины.

На гальштаттское искусство оказало некоторое влияние более развитое искусство юга Европы (греки, этруски), но тем не менее можно говорить о том, что независимо от этого в первобытном искусстве эпохи железа произошли значительные перемены в сторону более широкого и глубокого охвата явлений и гораздо большего интереса к образу человека.

Скифская культура (7—2 вв. до н. э.). На территории СССР одной из наиболее ярких культур железного века была скифская, название которой весьма условно, так как она включает культуру очень многих нескифских племен. Собственно скифы — это ираноязычные племена, пришедшие в Северное Причерноморье из северных областей Ирана.

Скифская культура — это культура огромного мира кочевых, полукочевых и земледельческих племен, живших в I тысячелетии до н. э. в Северном Причерноморье, на Кубани и на Алтае. Культура и искусство этих народов имели между собой очень много общих черт, объясняемых общностью форм быта. Однако культура и искусство каждого отдельного района этой обширной территории сложились в основном на местной почве и имели ярко выраженные локальные особенности.

Племена всей рассматриваемой области переживали период «военной демократии» — период разложения первобытных отношений и зарождения черт классового общества.

Скифские племена были достаточно активны, ими предпринимались далекие походы — в Урарту, Ассирию, Фракию, Китай, для чего отдельные группы племен объединялись в племенные союзы, которые были прообразами будущих государств. Но эти союзы не имели еще достаточной общеэкономической почвы и по окончании походов распадались.

Процесс развития всего скифского общества, естественно, протекал очень неравномерно. В Сибири и Алтае имущественная дифференциация шла гораздо медленнее, а на Кубани и в Северном Причерноморье благодаря непосредственному контакту с более развитыми греческими городами-государствами этот процесс произошел сравнительно быстро, и в 3 в. до н. э. у скифов Причерноморья появляется первое государство с центром в Неаноль Скифском (в районе Симферополя).

Скифский племенной союз был разбит во 2 в. до н. э. сарматами и распался. До 2 в. н. э. существовал только Неаноль Скифский — город-государство, который пал во 2 в. н. э. под ударами сарматов и готов.

Скифы оставили после себя большое количество могильников и городищ, которые пристально изучаются советскими археологами. Много сведений о скифском мире дают греческие авторы, и прежде всего Геродот, который прожил несколько лет в Скифии. Археологические находки подтвердили многие свидетельства Геродота.

Умев хорошо обрабатывать почву, скифы-земледельцы получали значительное количество пшеницы, которая со временем вытеснила на греческих рынках хлеб, идущий до этого времени из Египта. Еще успешнее торговали скифы продуктами скотоводства. Особо ценились греками скифские лошади. Греки ввозили в Скифию вино, расписную керамику, ювелирные изделия. Торговые операции осуществлялись через греческие колонии, основание которых на северном побережье Черного моря началось с конца 7 в. до н. э. В этом контакте были в равной степени заинтересованы обе стороны. Лишь во 2 в. до н. э., когда в скифском обществе происходят значительные изменения, мирные взаимоотношения с греками нарушаются.

Свои поселения скифы окружали оборонительными сооружениями. На поселениях найдены куски обмазки стен со следами росписи красной, белой и черной краской.

По словам Геродота, у многих скифских племен был обычай выкладывать за пределами города большие хомы из хвороста, на вершину которого водружался меч. Этому сооружению скифы и поклонялись, а потом предавали его огню.

Скифы возводили значительных размеров курганные насыпи, иногда завершая их каменными скульптурами, продолжая тем самым традиции эпохи бронзы.

О художественных возможностях скифов можно судить по прикладному искусству, наметки которого в большом количестве найдены главным образом в захоронениях. Это прежде всего личные украшения человека, украшения оружия, конской упряжки, наперстки (Ленинград, Эрмитаж). Обычно это изделия из бронзы, золота, серебра, кости и дерева (последнее особенно хорошо сохранилось в Пазырыкских курганах на Алтае).

На всех украшаемых предметах помещены были изображения животных — обитателей степных и лесостепных районов. Это олень, лось, медведь, камышовая кошка, лошадь, кабан, птица и рыба. Скифские мастера, кроме целых фигурок зверей, помещали на своих вещах отдельные, наиболее характерные части животных, например на перстнях¹, часто встречаются лошадиные копыта или птичьи лапы, на рукоятках кинжалов — головы или клювы птиц, конская уздечка украшалась бляшками, имеющими форму головы или ног животных. Здесь выступают совершенно определенная закономерность и зависимость между темой украшения и назначением предмета. Так, например, рыба изображалась скифскими художниками только на конских налбонках или на небольших бляшках. Объясняется это тем, что скифское искусство не было свободно от магических представлений, и все эти изображения не только украшали, но и выполняли магическую роль, это были образы-символы, концентрирующие в себе все самое важное для той или иной ситуации. Таким образом, перед скифским мастером стояло всегда две задачи: ему нужно было создать декоративное украшение, поместив его на предмете, имеющем чисто утилитарное значение, а, с другой стороны, это изображение должно было нести определенный смысл. С этими задачами скифские мастера справлялись весьма успешно.

В ранний период развития скифской культуры (7—6 вв. до н. э.) мастер, как правило, трактовал образ животного в обобщенных, но близких натуре формах, создавая ясный и четкий силуэт, утрируя и стилизуя только отдельные второстепенные части, превращая их нередко в орнамент. Но эта орнаментальность на первых порах находилась в строгом подчинении реалистически трактованному образу зверя, в котором мастер старался подчеркнуть силу, стремительность, ловкость, а отсюда и его красоту. Например, в золотом литом украшении в виде оленя для пня из Костромского кургана (Кубань) изображенные зверя очень хорошо сочетается с декоративной трактовкой рогов (Ленинград, Эрмитаж). Хотя рога совершенно неправдоподобной формы, но они своими упругими волнистыми завитками, расположенными почти над всей спиной оленя, очень удачно подчеркивают легкость и стремительность этого животного. То же самое мы видим и на многих других вещах из курганов Кубани (Келермесский, Ульский), Приднепровья (Чигиринская группа, Чертомлык, Красный Кут и др.) и на Алтае (Пазырыкские). Например, литая из золота пластина в виде пантеры, обнаруженная в Келермесском кургане (конец 7—6 вв. до н. э., Ленинград, Эрмитаж). Зверь стоит на пружинящих лапах, опустив голову вниз. Его сильное гибкое тело дано широкими рельефными плоскостями, очень конструктивно между собой соединенными. Обобщенная подача четко определенных частей, верно найденный общий контур изображения — все говорит об умении мастера обходиться скудными средствами для создания полной естественности изображаемого. Верность облика зверя ничуть не снижается от введения декоративно-орнаментальных элементов и условностей в решение глаза, ноздрей, уха. На хвосте и лапах помещены свернувшиеся зверьки, которые на первый взгляд кажутся декоративным дополнением, хотя на самом деле, как и основной образ, они несут смысловую нагрузку, будучи символическим знаком войны или его рода.

Приемы введения в основной образ дополнительных элементов — изображения только отдельных частей животных или композиционного соединения фигуры зверя с птичьей лапой (лось, Ленинград, Эрмитаж) или копытом лошади — являются обычным приемом скифского искусства. Эта особенность наглядно выступает при

¹ Перстни — детали уздечки лошади.

сопоставлении художественных приемов, которые можно наблюдать в скифских вещах и предметах восточного происхождения.

Оперирование обобщенными, широкими плоскостями у скифов, по всей вероятности, идет от традиции резьбы по дереву. В Причерноморских курганах резные изделия из дерева не найдены, зато на Алтае в так называемых Назырьских и Банадарских курганах в результате специфических условий¹ сохранилось большое количество всевозможных предметов, сделанных из дерева, кожи, войлока, меха, тканей и даже шелка. Резанные из дерева изображения животных и птиц, преимущественно играющих роль украшений седла и конской упряжи, сделаны были в широкой, можно сказать, живописной манере. В них чувствуется стремление выявить конструкцию формы, четко проследить сочленение отдельных плоскостей и деталей. Все эти изображения были завершены орнаментально-декоративными дополнениями, которые всегда подчинялись основному выразительному приему, направленному на подчеркивание особенностей зверя (Ленинград, Эрмитаж). Кроме животных, сохранилось несколько вырезанных из дерева человеческих лиц. При всей примитивности их трактовки с некоторыми элементами декоративности (волосы) им нельзя отказать в остроте передачи индивидуальных черт лица (Ленинград, Эрмитаж).

Со временем в скифском обществе происходят значительные изменения, которые в Прикубанье заметны уже на рубеже 6—5 вв. до н. э., в Поднепровье — в 5—4 вв. до н. э. Дальнейшее социальное расхождение общества влекло за собой усиление чисто внешних признаков одежды, оружия, украшений представителей слоя имущих. В это время увеличивается декоративность в скифских предметах прикладного искусства и происходит отход от реального изображения животных. Передавая облик зверя, художники этого времени трактуют его более сухо и схематично. Теперь очень часто в сложной, ажурной форме трудно увидеть очертания животного, которое как бы растворилось в орнаментальном мотиве. Это, например, характерно для предметов, найденных в Елизаветинском кургане 5 века до н. э. на

Кубани. В других районах Скифии произошло то же самое, только в более позднее время (4—3 вв. до н. э.). Но несмотря на утрату реалистических черт, жизненности и эмоциональности образа, скифские художественные произведения продолжают отличаться высоким композиционным мастерством, декоративной выразительностью.

Однако эта тенденция не стала господствующей в скифском искусстве этого периода. Наряду с ней продолжала существовать и другая линия, развивающая реалистические принципы более раннего периода. Примером этого могут служить некоторые памятники Александровского кургана, датируемого 3 веком до н. э. (Нижнее Поднепровье). В курган рядом с ажурными чисто декоративными пластинками из золота было положено наверху в виде трезубца с сидящими птицами, выразительность которых строится на простом замкнутом контуре, хорошо передающем не только характер птицы, но и ее состояние (Ленинград, Эрмитаж).

Социальные противоречия, обостряясь в 3 в. до н. э., приводят к появлению у скифов государства. Консолидация скифов в прочное объединение была связана еще и с тем, что с востока их стали теснить сарматские кочевые племена, жившие до того в Южном Поволжье и Приуралье. Молодое скифское государство, занявшее весь Крым и прилегающие к нему степные районы, возглавил царь Скилур, много сделавший для упрочения вновь созданного государства, а также для урегулирования взаимоотношений с пришедшими из-за Дона сарматами, для налаживания торговых и иных связей с греческими городами и, конечно, для укрепления экономического положения страны. Скифы активно торговали зерном и лошадьми, чеканили монету, строили хорошо укрепленные поселения, приглашали боспорских скульпторов украшать их столицу, покупали большое количество ювелирных изделий у греческих мастеров. Все это могло свидетельствовать о чрезвычайной активности молодого государства, вырвавшегося из первобытной формации и вступившего в более прогрессивную социальную систему.

Центр этого государства находился в Крыму около современного Симферополя и получил название Неанопля Скифского. Город был обнесен мощной оборонительной стеной, выложенной характерной для скифов кладкой. Скифская стронительная

¹ Все вещи были найдены вмерзшими в лед. Вода, попавшая в захоронение осенью, не растаяла благодаря конструкции курганов.

техника оборонительных сооружений принципиально отличается от греческой и была не менее, а может быть, даже более эффективной. Скифы возводили из рваного камня на глиняном растворе две идущие параллельно стенки, пространство между которыми забутовывалось щебнем. Верх стен выкладывался сырцовым кирпичом. Стены шли не строго вертикально, а с небольшим наклоном к центру, что способствовало их большей устойчивости. Такая панцирная система давала значительную толщину и была весьма прочной, а главное — свидетельствовала о независимости скифских мастеров-строителей от греческих традиций.

К сожалению, город исследован археологами лишь в незначительной части. Но и по имеющимся данным можно в какой-то степени представить себе его размер, планировку, убранство площадей и архитектурное оформление общественных зданий. Через главные (южные) ворота, фланкируемые оборонительными башнями, можно было попасть на довольно обширную, вымощенную камнем площадь. Под вымосткой обнаружено значительное количество больших зерновых ям, где хранился, видимо, государственный запас зерна. Другая площадь, расположенная недалеко, застроена общественными нарядными зданиями. На этой площади было найдено большое сооружение с портиками, где, судя по обломкам, здесь обнаруженным, стояли бронзовые и мраморные статуи. В этом же районе был, видимо, откопан мраморный рельеф с двумя фигурами всадников. Предполагается, что это Скилур с сыном Палаком. Рельеф, как и не дошедшая, но предполагаемая статуя, сделаны были греческими мастерами. Около общественных зданий, возведенных в греческой строительной традиции, были открыты фрагменты со следами росписи. Размеры фрагментов незначительны, но все же можно предположить, что росписи, выполненные также боспорскими художниками, воспроизводили античные архитектурные детали. Поверх росписи в более позднее время процарапаны рисунки, передающие какие-то сцены, фигуры людей и лошадей. Рисунки, сделанные, видимо, местными мастерами, весьма примитивны, но не лишены живости.

Одна из привратных башен главных ворот была использована как усыпальница царя; позже там захоронены многие знатные граждане, а может быть, и родственники царя. Особой пышностью отличается

захоронение в камennom ящике, составленном из толстых, хорошо отесанных плит, где, как предполагают археологи, лежал Скилур. Его одежда была украшена большим количеством золотых нашивок, кроме этого, на нем обнаружены и другие золотые украшения. В противоположном углу стоял деревянный, покрытый обильной росписью и резьбой саркофаг, наверное, принадлежащий царице. От дерева ничего не осталось, но благодаря тому что оно было покрыто золотом и росписью на ангобе, основные детали саркофага удалось восстановить, залпвая пустоты гипсом. Саркофаг выполнен греческим мастером.

За пределами города открыты погребальные склепы, высеченные в скале. Стены некоторых из них покрыты росписью, частично воспроизводящей архитектурные детали и внутреннее устройство дома (линия двускатной крыши с коньком, резные столбы, подпорки, висящие на стенах ковры). Но есть и фигуры людей и животных, чаще всего одиночные, не связанные между собой сюжетом. В одном из склепов (№ 9) изображены всадник на тощогоногом коне и стоящий перед ним скиф с музыкальным инструментом в руках. За ними сцена охоты: собаки нападают на кабана. Все фигуры смотрятся силуэтом, нет даже попыток объемного решения, хотя намечается стремление передать животных в перспективе. Росписи в склепах выполнены, по-видимому, скифским мастером, использовавшим старые местные традиции, но знакомым и с боспорской наместничьей живописью.

Найденные на территории Неаполя Скифского предметы прикладного искусства — в подавляющем большинстве греческого производства. Вещи же, сделанные скифскими мастерами, говорят о продолжении общих для скифского искусства традиций.

Во 2 в. н. э. участились столкновения с сарматами, а потом и готами, что и привело к гибели Неаполь Скифский. Знакомая с искусством поздних скифов в Крыму, можно видеть, как новые социально-экономические условия продиктовали совершенно иное направление всему искусству этого периода. С возникновением государства появилась необходимость в большом строительстве, в пышном оформлении общественных зданий, в установке монументальных скульптур как прославляющих личность царя, так и посвященных божествам. Обряд захоронения

потребовал более нарядного оформления погребальных сооружений (мавзолеей в сторожевой башне, склепы с настенной росписью, резной саркофаг).

В характере культуры скифского государства не могло не сказаться участие близлежащих соседей — греков, но в то же время отчетливо было видно развитие и самостоятельных местных традиций.

Закачивая знакомство с первобытным искусством, следует еще раз сказать, что оно было началом образного отражения действительности и с самых первых шагов стало помогать человеку постигать окружающее. На каждом этапе, на каждой ступени своего пути вперед человек старался найти наиболее действенные средства выражения своих чувств и мыслей. Основа почти всех выразительных приемов, которыми в дальнейшем будет пользоваться

человечество, была заложена в первобытную эпоху.

Памятники первобытного творчества свидетельствуют о том, как постепенно менялось его содержание, как от воспроизведения зверя (объекта охоты) художник обратился в конце первобытнообщинного периода к изображению человека, а как известно, именно человеческая личность составляет главное содержание художественного творчества всех последующих эпох.

Первобытное искусство явилось основой искусства раннеклассовых государств Древнего Востока, античного мира и средневековой Европы.

Несмотря на весьма значительную отдаленность первобытной эпохи, мы постоянно сталкиваемся с ее отголосками в современном народном творчестве.

Раздел II

ИСКУССТВО

ДРЕВНЕГО ВОСТОКА

Древним Востоком принято называть древнейшие классовые общества на обширных пространствах Азии и Африки, родственные в социально-экономическом отношении. Название «Восток» условно и связано с периодом римского владычества, когда в состав Римской империи входили значительная территория Передней Азии и Египет, являясь частями ее Восточных провинций.

То, что рамки понятия «Древний Восток» значительно шире, установили раскопки и исследования 19 и 20 веков, в том числе многие русские и советские ученые. Кроме Египта и Двуречья, этих «ведущих» территорий древневосточных культур, кроме Палестины и Сиро-Финикии, как бы связывавших географически долину Нила с долиной Евфрата и Тигра, в границы Древнего Востока входят Северная Сирия с Северным Двуречьем, районы культуры хурритов, государства Митанни, центральное плоскогорье Малой Азии — страна хеттов, граничащая с ним на востоке горная страна Урарту, древнее Закавказье, Иранское плоскогорье с областью Элам, области по реке Инду и его притокам, а также древнейшие культуры Китая и Японии.

Итак, географические рамки обществ и государственных образований Древнего Востока очень обширны. Многообразны и его природные условия, которые включают пустыни, полупустыни в Ливии и на Аравийском полуострове; в Сирии — сирийско-месопотамскую степь; низменности и речные долины Нила, Иордана, Оронта, Евфрата и Тигра — по-гречески Месопотамия (Двуречье); долину между Араксом и Курой и Закавказье; горные области — хребты Ливана и Антиливана, горы и плоскогорья на полуострове Малая Азия, Армянское нагорье, хребты Закавказья и Кавказа, Иранское нагорье; прибрежные территории, прилегающие к побережью Средиземного моря и Персидского зали-

ва, — дельта Нила, Сиро-Финикия и Палестина, дельта Евфрата и Тигра.

Древний Восток через входившие в него географически и в культурном отношении области Кавказа и района Ирана (к юго-востоку от Каспийского моря) был связан с древними культурами Северного Кавказа, Причерноморья и Средней Азии.

Таким образом, культура Древнего Востока является как частью общечеловеческой, мировой культуры, так, в значительной степени, и частью древней культуры нашей многонациональной Родины.

Общество Древнего Востока на протяжении почти всей его истории было классовым, ранне рабовладельческим, основанным на натуральном хозяйстве и патриархальной форме эксплуатации рабского труда. Во главе ряда древневосточных государств, так называемых восточных деспотий (например, в Египте), стояли полновластные правители, цари, обожествленные религиозной при жизни. Вся земля страны считалась принадлежащей царю. Управление хозяйством государства осуществлялось с помощью централизованного аппарата чиновников. На самых тяжелых изнурительных работах — в каменоломнях, на строительстве и сооружении каналов использовали главным образом труд рабов. Это были люди, захваченные во время военных столкновений и грабительских походов. Но и все, формально считавшееся свободным, население древневосточных государств — земледельцы, скотоводы, ремесленники — были в полном подчинении у центральной власти. Древневосточное общество развивалось очень медленно, сохраняя еще долгое время пережитки родового, общинного строя.

В настоящем издании в соответствии со сжатым объемом учебной программы будет прослежено развитие искусства на территории Древнего Египта и землях Двуречья (долины Евфрата и Тигра), а также Ирана — в Передней Азии.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ЕГИПТА

ВВЕДЕНИЕ

Историю культуры Древнего Египта, охватывающую несколько тысяч лет, в науке принято делить на следующие основные этапы.

ДОДИНАСТИЧЕСКИЙ ПЕРИОД: время разложения родового и становления классового общества, постепенного сложения форм древнеегипетского искусства, конец 5—4 тысячелетия до н. э.; два этапа развития — I и II додинастические культуры.

РАННЕЕ ЦАРСТВО: I и II династии, приблизительно с 3000 до 2800 гг. до н. э.

ДРЕВНЕЕ ЦАРСТВО: III—VI династии, 28—23 вв. до н. э.

СРЕДНЕЕ ЦАРСТВО: XI—XII династии, 21—18 вв. до н. э.

НОВОЕ ЦАРСТВО: XVIII—XX династии, 16—11 вв. до н. э.

ПОЗДНИЙ ПЕРИОД: XXI—XXXII династии, 11—4 вв. до н. э.

Время правления VII—X династий — первый период распада централизованного египетского государства. В течение правления XIII—XIV династий происходит второй распад. Во время XV—XVI династий в страну вторгаются гиксосы. XVII династия, успешно борющаяся с гиксосами, также не оставила значительных памятников.

Одной из характернейших черт Древнего Египта является его относительная географическая замкнутость, дававшая возможность стране жить и развиваться во всем своеобразии своей культуры, без тех больших внешних политических потрясений, которые приходилось переживать, например Двуречью.

«Даром Нила» назвал его плодородную долину греческий историк 5 в. до н. э. Геродот. Эти слова ярче всего определяют огромное значение в жизни Египта великой реки, протянувшейся по территории этой страны почти на тысячу километров — от первых порогов у Асуана на южной ее границе до Средиземного моря — на северной. Вслед за ежегодным разливом Нила, вызывавшим бурное произрастание в его

долине, в Египте наступал период засухи длившийся более полугода. Населению пришлось уже в древнейшие времена научиться задерживать воды разлива для развития земледелия, ставшего главным хозяйством Египта и основанного на искусственном орошении.

Паряду с земледелием большую роль играло и скотоводство, как мелкое, так и крупное. Охота, которая в глубочайшей древности являлась наравне с рыболовством важнейшим средством пропитания населения, не была забыта и в более позднее время.

Египет чрезвычайно богат камнем различных пород, начиная от твердых, первозданных гранитов, диоритов, порфиров кончая более мягкими осадочными — известняком и песчаником, а также поделочными цветными породами — полупрозрачным желтоватым агатом — ониксом, серпентином и драгоценным изумрудом. Камень в строительном деле очень рано заменил собою дерево, которое в Египте хотя и встречалось, но было гораздо более дорогим материалом.

Месторождения металлов в земле Египта очень невелики, но золото еще до оформления здесь государства, в так называемый додинастический период, стали добывать недалеко от южной границы страны — в Нубии. Медь разрабатывали на Синайском полуострове или доставляли с острова Кипр, сношения с которым у египтян начались чрезвычайно рано (так же, как и с восточным, сиро-финикийским побережьем Средиземного моря). Серебро, ценившееся в Египте в древнейшее время дороже золота, поступало, вероятно, из Малой Азии, с гор Тавра, через посредство того же сиро-финикийского побережья. Железо же вошло в употребление у египтян только со второй половины 2 тысячелетия до н. э., то есть со времен Нового царства, и то в очень умеренном количестве.

Памятники древнеегипетского искусства на протяжении всей его истории имели в подавляющем большинстве культовое назначение.

Замедленный характер развития древнеегипетского общества породил застойность религиозных представлений, канонизацию художественных образов и средств. Поэтому возникшее уже в древнейший период развития культуры страны египетское искусство продолжало сохранять свои характерные особенности в течение многих веков, нескольких тысячелетий. Но, несмотря на это, на протяжении истории

Древнего Египта египетское искусство видоизменялось, рождая в разные исторические периоды разнообразные художественные формы.

Ведущей в искусстве Египта всегда была архитектура. Все остальные виды искусства подчинялись ей, зависели от нее. Иными словами, египетское искусство всегда было комплексным, и это его основной и наиболее характерная черта.

ДОДИНАСТИЧЕСКИЙ ПЕРИОД

(конец 5—4 тыс. до н. э.)

В конце 5—4 тысячелетиях до н. э. общество Нильской долины находилось на стадии постепенного разложения родового строя и перехода к классовому строю и государственности. Лишь к самому концу додинастического периода в Египте появились крупные правители — первые цари. Оформилась к этому времени и ранняя форма письменности: так называемое иероглифическое, то есть картинное письмо.

Обычно додинастический период делят на два этапа: время I додинастической культуры — конец 5 — первая половина 4 тысячелетия до н. э. и время II додинастической культуры — вторая половина 4 тысячелетия до н. э.

Древнейшее население Египта образвало сотни поселений по всей территории страны. Многие из поселений в последующие исторические периоды на основе развития земледелия, скотоводства, ремесел, а также меловой торговли превратились в крупные города. Уже в эту отдаленную эпоху на территории Египта существовало несколько десятков отдельных областей. Земли в областях принадлежали родовым общинам, во главе которых стояли наследственные племенные вожди. Позднее, с периода греческого владычества, с 4 в. до н. э., области Египта, имевшие в то время уже административное, общегосударственное управление, стали называть по-гречески номами. Этот термин вошел в научный обиход; им обозначают и области ранней исторической поры.

Раскопки захоронений дают сведения о характере и уровне развития культуры и изобразительного искусства Египта самого раннего времени. Уже в это время жители долины Нила верили в загробное существо-

вание. Такое представление было связано с магическими верованиями еще первобытнообщинного строя. Могила мыслилась вечным жилищем умершего, а воображаемый загробный мир — подобным земному. Поэтому умершего снабжали теми предметами, которые служили ему при жизни.

Древнейшие могилы I додинастической культуры, как, очевидно, и наиболее ранние жилища (из дерева, тростника, циновки и глины), имели круглую или овальную форму и представляли собой ямы, перекрытые ветками и циновками. В период II додинастической культуры появились могилы прямоугольной формы, что соответствовало изменению в плане жилищ наиболее существенной верхушки родовых общин. Стены ям этих могил уже укрепляли кладкой из изобретенного в эту пору кирпича-сырца, то есть необожженного кирпича, а сверху их перекрывали ложным сводом¹ из необожженного же кирпича. Особенно тщательно оформляли могилу вожди, так как считалось, что «вечное» существование его обеспечивало благоденствие всей общины.

В конце II додинастической культуры, на исходе 4 тысячелетия до н. э., над могилами начали устраивать и наземные сооружения в виде песчаных насыпей.

В изобразительном искусстве этой поры уже появился образ человека. В древнейших захоронениях найдены небольшие,

¹ Ложный свод — конструкция из кирпича и камня шапук, то есть лежащих друг на друге в горизонтальном положении так, что конец одного кирпича или камня выступает над другим. Концы эти, постепенно сближаясь, смыкаются посередине свода.

иногда всего 3 см длиной, статуэтки. Они исполнены из глины, слоновой кости, различных пород камня и яшма, вероятно, культовое назначение. Среди них есть изображения женщин и мужчин, а также разнообразных животных — бегемотов, лежащего льва, тельца, собаки. Все фигуры отличаются характерностью обобщенных объемов и силуэтов. Очевидно стремление передать в облике человека и зверей их наиболее существенные черты.

Расписные сосуды и настенные росписи. Своеобразие изобразительных приемов египетского искусства проявилось и в полихромной росписи глиняных сосудов из погребений I и II додинастических культур. На наиболее ранних из них композиции нанесены белой краской по красному фону глины. На несколько более поздних росписи выполнена красно-коричневой краской по желтоватой поверхности сосудов. Свободными мазками, в декоративной манере изображены на кувшинах, блюдах и мисках фигуры людей, животных, птиц. Многие многофигурные сцены (например на сосуде, находящемся в Москве, в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина). Общие схематичные силуэты персонажей характерны, их позы и жесты очень определены. Таковы, например, женские фигуры с молитвенно воздетыми руками, персонажи в сценах охот и военных столкновений. Господствует выразительная, четкая передача наиболее существенного в каждом мотиве.

Как и статуэтки, эти росписи связаны с заупокойными и сельскохозяйственными обрядами. Среди женских фигур, вероятно, имеются изображения богини-матери. Таким образом, культовые представления диктовали художникам-ремесленникам отбор изобразительных приемов (лаконичных силуэтов, наиболее характерных движений) даже на стадии становления древнеегипетского искусства.

По сюжету и по стилю к росписям на сосудах близка первая в истории древнеегипетского искусства дошедшая во фрагментах настенная роспись из южной части страны — из гробницы вождя в Иераконполе (древний Нехен) (Каир, Египетский музей). Белой, черной, красной и желтой красками на ней изображена, по-видимому, погребальная процессия на больших ладах. Кроме того, часть росписи, возможно, связана с охотничьими обрядами. Показаны здесь и сцены борьбы⁹ воинов, вооруженных палками. Отсутствует строгое композиционное расположение отдель-

ных сцен на нейтральном фоне: они как бы свободно разбросаны по поверхности стены. Нигде не показана линия почвы. Правда, лады, фигуры охотников и животных направлены в одну сторону, что создает впечатление мерного движения. Принцип изображения, вообще характерный для додинастического периода, позволял схематичными, но четкими силуэтами передать фигуры персонажей с молитвенно поднятыми руками, сражающихся воинов, фигуры животных. Наиболее определенной организованностью выделяются две небольшие по масштабу группы в нижней части росписи: одна — геральдически построенная, состоящая из фигур человека и двух львов, поднявшихся на задние лапы по его сторонам, и вторая — из пяти фигур козлов, размещенных по кругу, может быть, понавивших в доулку.

Плитки. Другой, очень важной для истории искусства группой памятников из могил являются так называемые плитки времени II додинастической культуры, второй половины 4 тысячелетия до н. э. Это небольшие (10—15 см длины) тонкие и плоские пластины из серо-зеленого камня — граувакки. Они служили для перемешивания, растирания красок, применявшихся во время культовых, магических обрядов. Наиболее ранние из плиток имеют форму овалов, ромбов и прямоугольников. Плиткам придавали также форму животных: спящих котят, страусов, пчел, черепах, пантер, рыб (находятся, в частности, в Ленинграде, в Эрмитаже), в чем наглядно отражение пережитки древних тотемных верований и охотничьих обрядов. Со временем плитки начали делать овальными и большими по размерам, до полуметра в длину. Поверхность их в связи с культовым назначением стали оформлять рельефными композициями, отражавшими длительный постепенный процесс сложения в Древнем Египте определенных способов передачи окружающей действительности. Это можно проследить по так называемой охотничьей плитке (итория половина 4 тысячелетия до н. э., один кусок в Париже, в Лувре, другой — в Лондоне, в Британском музее), плите быков (конец 4 тысячелетия до н. э., Париж, Лувр) и плите корнуфов (конец 4 тысячелетия до н. э., Лондон, Британский музей).

Общий стиль изображений на них характеризуется выразительностью силуэтов, относительно высоким рельефом (до 0,05—0,06 м), его живописностью, достигаемой благодаря игре света и тени. На назван-

ных плитках уже наблюдаются последовательность и симметрия в размещении фигур, например на Охотничьей плите. Отдельные фигуры сделаны большими, чем остальные, вероятно, в связи с желанием подчеркнуть их важную роль (в частности, на плите корнуфов). Появляется на этих плитках и олицетворение главного персонажа, очевидно, племенного вождя-победителя в образе быка или льва (на плитах корнуфов и быков).

Плита фараона Нармера из черно-зеленого шифера, высотой в 64 см (около 3000 г. до н. э., Каир, Египетский музей), в этой группе произведений является памятником общегосударственного значения, созданным в ознаменование объединения этим царем долины Нила (южного — Верхнего и северного — Нижнего Египта) в единое государство.

С целью достижения наибольшей ясности одна и та же тема повторяется на плите Нармера в разных вариантах четыре раза. В центре на одной из сторон плиты Нармер булавой раздробляет голову вражескому вождю. Выше — царский сокол держит за веревку голову врага, торчащую из шести листов лотоса — символического обозначения Нижнего Египта. Это растение, может быть, надо воспринимать как пиктограмму шести тысяч поверженных врагов. На другой стороне, сверху, Нармер в короне Нижнего Египта как победитель направляется к месту, где лежат связанные и обезглавленные военнопленные. Внизу царь изображен еще раз, но уже аллегорически в виде «тельца сильного» (обычное наименование фараона в более поздние времена), разбивающего рогами зубчатую глинобитную ограду поселения и топчущего копытами поверженного врага; остальные в ужасе убегают.

Основное значение этого памятника заключается в том, что он является не только своего рода итогом художественного творчества предыдущих периодов, но также наиболее ярким образом искусства времени первых фараонов в Египте, первым египетским каноническим произведением. Рельефные композиции на обеих ее сторонах свидетельствуют об оформлении характерных особенностей изобразительного канона в рельефе.

Центр лицевой стороны плиты занимает, как и на более ранних плитках, углубление для ритуального растирания краски. Но здесь композиционное оформление углубления получило блестящее решение: два гепарда перевились фантастиче-

чески вытянутыми позой, их сдерживают поводьями. Фигуры эти также олицетворяют основную идею плиты — являются символическим изображением неразрывного объединения Верхнего и Нижнего Египта.

Повествовательность, упорядоченность, простотность композиций, подчиненность рисунка сложившемуся к этому времени в Египте иероглифическому, то есть рисуночному письму — новые черты, впервые получившие яркое выражение в плите Нармера. Новое и характерно для этого раннеклассового общества также особое подчеркивание в изобразительном искусстве общественного неравенства. Фараон показан уже вчетверо больше ростом остальных племенных вождей, стоявших во главе покорных ему областей. Визирь и сандаленосец царя, знатнейшие из его вельмож, — вдвое и втрое меньше его.

Наиболее же важная черта в плите Нармера — окончательно выработанная манера изображения объемного тела на плоскости. Художник, являющийся одновременно и писцом, принужден отказаться от воспроизведения лица в фас: в последовательности развешивающейся рельефной полосе, служившей изобразительным повествованием, на основе религиозного задания, все должно было быть идеально ясным, понятным. Поэтому человеческое лицо отныне передают, как правило, в профиль, но с глазом, прорисованным в фас. Рельефные головы богини-коровы Хатор в верхней части плиты, показанные в фас, являются пережитком более древней манеры. При полном профильном изображении тела видно было бы только одно плечо, что нарушило бы ясность представления о человеческой фигуре. Последнее допускалось только у второстепенных персонажей. Плечи человеческих фигур очерчивают в фас, тогда как нижнюю часть тела воспроизводят в легком повороте — и три четверти, благодаря чему она образует гармоничный переход к профильному изображению ног. Человеческая фигура как бы силицируется; художник не передает третье измерение, а вместо одной точки зрения прибегает к множественности точек зрения на изображаемое, то есть применяет сложную, комбинированную перспективу.

Эти особенности египетского канона существовали затем во все время долгого исторического развития египетского искусства, но первое полное и яркое выражение они получили около 3000 г. до н. э. в памятниках первым фараонам.

ИСКУССТВО ЭПОХИ РАННЕГО ЦАРСТВА

(приблизительно с 3000 по 2800 гг. до н. э.)

Время так называемого Раннего царства — это период существования в Египте первого, еще весьма непрочного объединения всех его областей (номов) в одно государство со столицей в северной половине страны в городе Мемфисе. К началу 3 тысячелетия до н. э. и другие наиболее крупные поселения так расширились, что превратились в города, явившиеся экономическими, ремесленными и торговыми центрами. Самыми значительными городами стали: на севере, кроме Мемфиса, резиденция правителей — город Таис и город Буто, а на юге страны город Пехви (античный Иеракополь).

В период правления фараонов I и II династий, когда оформилось первоначально примитивное рабовладельческое общество, «патриархальное» рабство, при котором рабы формально считались как бы членами патриархальных семей, уже сочеталось с угнетением всех земледельцев и скотоводов — членов сельских общин. Чтобы укрепить свое экономическое положение, фараоны строили по всей стране обширную сеть каналов для искусственного орошения принадлежавших им земель.

Период Раннего царства очень важен для истории искусства потому, что именно в это время во всех сферах творчества — архитектуре и изобразительном искусстве — произошло закрепление образных и изобразительных норм и средств, многие из которых появились еще в предыдущий, додинастический период. Это и официальная культовая канонизация изображений и профессиональное, творческое усовершенствование приемов мастерства.

Архитектура Раннего царства. Дома бедняков в эту эпоху строили, как и раньше, из тростника и глины, дома богатых людей — из дерева и сырцового кирпича. Дворцы и богатые дома были ограждены стенами из кирпича-сырца, укрепленными и декорированными плоскими прямоугольными в плане выступами, так называемыми лопатками. По целому ряду косвенных свидетельств, например по изображениям на некоторых памятниках искусства, удается восстановить четко выраженную конструкцию дворцовых сооружений из скрещенных между собой вертикальных и горизонтальных стволов или стеблей тростника. Такой дворцовый фасад вос-

произведен в рельефе на известняковой стеле царя I династии Джета (найден в Абидосе, около 3000 г. до н. э., Париж, Муз.). В виде своеобразной модели дворца аналогичной конструкции выполнен саркофаг царя IV династии Микерина (Менкаура, 27 в. до н. э.).

В архитектурном облике гробниц царей и крупнейших вельмож Раннего царства закрепились формы сооружения из кирпича и камня, включающего подземную и надземную части. Надземная часть была в плане прямоугольной, с наклонным профилем стен. В ней устраивали культовые помещения для статуй богов и владельца гробницы с жертвенником перед так называемой ложной дверью, то есть изображением двери, как бы ведущей в «вечное жилище» умершего. Позднейшее арабское название этих построек — мастаба (скамья) — вошло в науку. В северной и южной частях страны — в некрополях Саккара, Абидоса и Негады подобные сооружения сохранились в большом количестве. Боковые стороны этих гробниц декорированы лопатками. Чем значительнее по положению в обществе, а следовательно, и богаче был похороненный, тем обширнее мастаба, тем больше в них помещений, кладовых: от одной — трех до сорока пяти; как, например, в гробнице главного приближенного одного из царей I династии визиря по имени Хемак. Кроме того, строили и гробницы наземного типа. Характерна гробница фараона Менеса в Негаде (около 3000 г. до н. э.). Наконец, при гробницах начали строить заупокойные храмы, то есть помещения для совершения в них обрядов, посвященных погребенному. В заупокойные храмы, очевидно, регулярно приносили дары в виде пищи и питья, обеспечивавшие, по религиозным представлениям, «вечную жизнь» погребенного, «вечное существование» в ином мире.

Скульптура Раннего царства представлена статуями и статуэтками богов, царей, знатных лиц, слуг, служанок и пленных. Почти все они найдены в тайниках храмов. Выполняли их в этот период из известняка, гранита, кварцита, дерева, кости, фалеса, меди, золота.

Исполнение царских изображений очень рано было подчинено определенным правилам, канонизировано. Их выполняли

обобщенными объемами. Придавали им спокойные, статичные позы, в связи с их религиозным, ритуальным назначением обобщающих торжественных символов высшей власти в государстве. Типична, например, статуя фараона конца II династии Хасехема (начало 3 тысячелетия до н. э., Каир, Египетский музей), изображающая его в плотно окутывающем тело коротком плаще. Это изображение связано с праздником хеб-сед — «возрождения» состарившегося или больного царя для обеспечения плодородия всей страны.

Однако в наиболее талантливо выполненных скульптурах еще сохраняется живая непосредственность при передаче образа. Очень выразительна в этом отношении костяная статуэтка царя из Абидоса (Лондон, Британский музей). Характерны и статуэтки слуг, служанок, плеших, имевшие культовое назначение, сделанные в позах, типичных при исполнении разных работ. Эта особенность также появлялась и была канонизирована в связи со своеобразием древнеегипетского культа. Существовало представление о том, что души умерших, так называемые «ка», пе-

реселяются в их изображения, оживляли скульптуры, позволяя им, таким образом, вечно продолжать земное дело каждого. Различен характер мастерства в передаче персонажей. Но и в этой группе статуэток господствует тот же, что и в изображениях богов и царей, основной принцип воплощения образов при помощи обобщенных объемов и лаконичных силуэтов. Аналогична трактовка и скульптурных изображений животных, которых считали воплощением различных богов. Примером может служить алебастровая статуя павиана с плечем Нармера (около 3000 г. до н. э., Берлин, Государственные музеи).

В рельефах и росписях Раннего царства тоже произошла канонизация приемов передачи определенных сцен и отдельных фигур, имевших ритуальный смысл. Были закреплены и те нормы, которые уже оформились в изображениях на плите Нармера. Таковы, например, композиции с фараоном, убивающим врага; с владельцем гробницы, пирующим за столом с жертвенной индей или ловящим птиц сетями; с изображением собаки, перегрызающей горло антилопе.

ИСКУССТВО ЭПОХИ ДРЕВНЕГО ЦАРСТВА

(28—23 вв. до н. э.)

Период Древнего царства — это время образования примитивного рабовладельческого общества с классами потопленной знати и кровно связанного с ней жречества, свободных общинников — земледельцев, ремесленников и рабов. Одновременно это эпоха окончательного сложения всех основных форм египетской культуры. В период IV—V династий была достигнута высшая точка расцвета Древнего царства. Неограниченная власть фараонов была основана на земельных богатствах и эксплуатации огромной массы обращенных в рабство военнопленных. Деспотическая власть царя над свободными лишь формально общинниками поддерживалась обожествлением личности фараона. Обычным его титулом стал «бог благой».

Заупокойный культ в Древнем царстве получил дальнейшее развитие, особенно в связи с культом обожествленного царя. Но к концу Древнего царства сила фараонов, их экономические возможности были уже значительно подорваны усиленной раздачей земель знатному чиновничеству, окружавшему их. Роскошь, присущая цар-

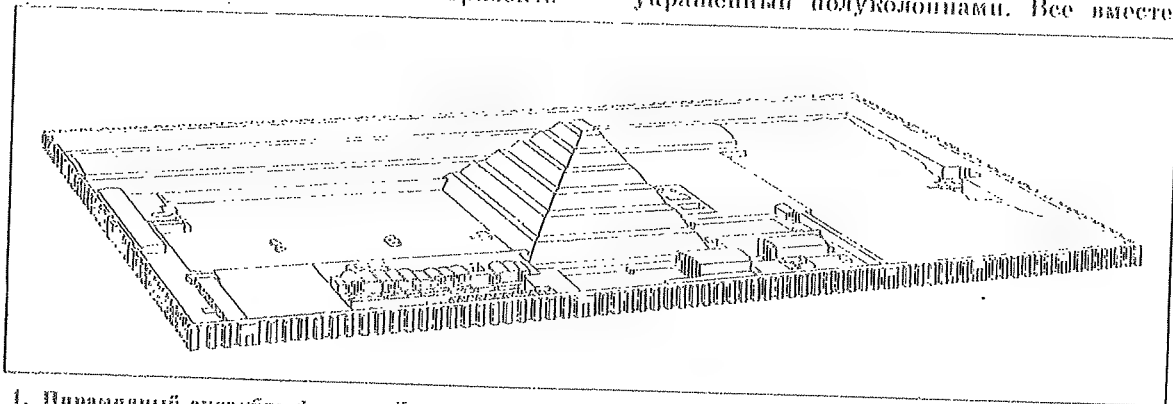
скому двору, сделалась достоянием и вельмож. В то же время остальное население страны подвергалось жесточайшей эксплуатации, в первую очередь, в связи с храмовым и гробничным строительством.

Архитектура. Ведущее положение в египетском искусстве уже с самых ранних времен заняла архитектура. Жилая архитектура из кирпича и дерева не сохранилась и от этой эпохи. О том, какой вид имели жилые дома Древнего царства, мы можем судить (как и для периода Раннего царства) только по косвенным указаниям: по глиняным и деревянным моделям из гробниц, а о внешнем виде дворцовых построек — по изображениям их фасадов на стенах и саркофагах.

Надземная часть мастаба — погребенный знати — сохраняла облик и планировку, сложившиеся к концу Раннего царства. Внутри надземной части наиболее крупных мастаб, которые уже целиком выкладывали из плит известняка, бывало много кладовых, коридоров, залов, что соответствовало усложнившемуся плану жилищ высшей родовой знати.

Желание фараонов всемерно утверждать свою деспотическую власть нашло ярчайшее выражение не только в создании прижизненного культа их личности, но и в стремлении сделать царские усыпальницы преобладающими по размерам, по образу над всеми остальными. Однако простое увеличение площади мастаба фараонов, то есть в одной плоскости — по горизонта-

дальности под ней царское погребение. Гениальность Имхотена заключалась в том, что впервые в истории древнеегипетской архитектуры на площади в 1500 кв. м вокруг этой главной постройки он разместил дворы, в том числе хеб-седный — для ритуального бега фараона, молельни, заупокойные храмы, коридорообразный проход, украшенный полуколоннами. Все вместе



1. Пирамидный ансамбль фараона Джосера в Саккара. Зодчий Имхотен. III династия. 28 в. до н. э. Реконструкция

ли, скоро перестало служить задаче возвышения обожествленного после смерти царя.

Выработке определенных, заданных образных архитектурных форм, а также развитию строительной техники особенно способствовало строительство в эпоху Древнего царства грандиозных царских усыпальниц, на которые были употреблены колоссальные общегосударственные средства. Важнейшей ступенью в развитии архитектуры царских гробниц явилась мысль об увеличении их по вертикали.

Так называемая ступенчатая пирамида — усыпальница фараона III династии Джосера в Саккара (около 2800 г. до н. э.) (рис. 1), созданная зодчим Имхотеном, была первым значительным каменным сооружением, в вертикальной композиции которого воплотилась эта идея. Она достигала в высоту свыше 60 м и состояла как бы из шести поставленных одна на другую уменьшающихся сверху мастаб. Погребальные помещения были высечены в скальном основании под пирамидой. План пирамиды прямоугольный, в чем можно видеть еще следование традиционному плану мастаба. Блестяще выполнена ее кладка из блоков известняка без связующего раствора: все блоки слегка наклонены к центру пирамиды и поэтому очень устойчивы. Но пирамида не одиноко возвышалась над песками пустыни, прикрывая своей кладкой нахо-

образовало сложный, но гармоничный по архитектурным формам ансамбль. Прямоугольная в плане территория ансамбля пирамиды Джосера была окружена монументальной стеной из прекрасно отесанных блоков белого известняка. Ее оживляли лонетки, ритмично выступавшие на равном расстоянии друг от друга. Не случайно зодчего Имхотена до конца истории Древнего Египта почитали как одного из первых строителей каменных зданий, астронома и врача.

Но в целом ряде деталей пирамиды Джосера и окружающих ее построек в камне использованы приемы кирпичного и деревянного строительства. Это небольшого размера, как кирпич, известняковые блоки кладки самой пирамиды; лонетки на стенах, типичные для кирпичных сооружений; объемно вырезанные на каменных потолочных плитах балки как бы деревянного перекрытия. Все эти детали помогают реконструировать здания из кирпича, дерева и тростникового плетения, которые не дошли до нас.

В ансамбле пирамиды, в молельнях и дворах, впервые встречаются полуколонны вполне развитой формы: панирусообразные — с капителем в виде обобщенно переданной раскрытой метелки панируса, палочкообразные — с капителем в виде стилизованного цветка лотоса, а также так называемые протодорические, которые

представляют собой переданную в камне связку стеблей тростника. Полуколонны эти не являлись отдельно стоящими несущими элементами архитектурной конструкции. Они были единым целым с каменными блоками кладки стен. Таким образом, новые элементы каменной архитектуры еще служили, в первую очередь, своеобразной смысловой декорацией, основанной на введении в постройку изображений растений, считавшихся в Древнем Египте священными, — папируса и лотоса. Стены некоторых погребальных помещений были декорированы своеобразными панно из зеленых фаянсовых плиток, цвет и рельефный рисунок которых тоже воспроизводит плетенку из тростника.

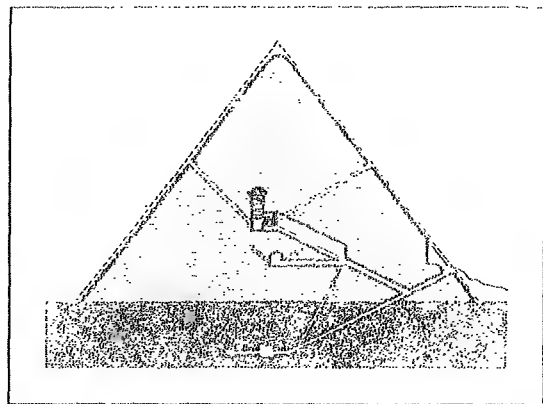
Большое значение пирамиды Джосера состоит в том, что она была первой в целом ряде надгробных сооружений, в которых постепенно складывался классический тип пирамиды. В период IV династии, в 28 в. до н. э., дальнейшим постепенным развитием формы монументального надгробия от ступенчатой пирамиды к классическому ее варианту явились пирамиды фараона Снофру, возведенные в Дашуре, и достроенная им пирамида одного из фараонов III династии в Медуме. В заупокойном храме одной из дашурских пирамид перекрытия поддерживали уже совершенно свободно стоящие столбы — петлинные опоры архитектурной конструкции.

Знаменитые пирамиды 27 в. до н. э. в Гизе последовательно правивших фараонов IV династии Хуфу, Хафра и Менкаура, которых греки называли Хеопс, Хефрен, Микерин, являются следующим логическим звеном в этой цепи построек.

В пирамидах в Гизе идея величия и мощи, всеобъемлющая и всеподавляющая, нашла свое наиболее полное воплощение. В то же время пирамиды являются памятниками архитектуры, формы и пропорции которых необычайно отработаны, найдены, четки и лаконичны, а тем самым и предельно выразительны. Самая значительная по размерам пирамида Хеопса была, вероятно, построена архитектором Хемиуном, племянником этого царя. Конструкция и пропорциональные соотношения всех частей пирамиды Хеопса (как и пирамид Хефрена и Микерина) основаны на пропорциях «золотого сечения». Она имела 146,6 м в высоту, а длина каждой стороны ее квадратного основания — 233 м. Эту пирамиду строили двадцать лет, а десять лет до этого прокладывали

дорогу для подвозки каменных глыб от каменоломен.

Зодчий, создавший архитектурный ансамбль Хеопса, смело использовал все возможности, которые дают твердые породы камня. Вместо мелкой каменной кладки пирамиды Джосера, вторичной кирпичной, здесь были применены крупные блоки камня, безупречно пригнанные друг к



2. Вертикальный разрез пирамиды Хеопса в Гизе. Зодчий Хемиун. IV династия, 27 в. до н. э.

другу. Пирамида сложена без какого-либо связующего материала, из блоков известняка, около 2,5 т весом каждый, а некоторые блоки весили по 30 т. Всего на сооружение пирамиды было употреблено более 2 300 000 таких блоков. Они чрезвычайно плотно пригнаны друг к другу и держатся на своих местах силой собственной тяжести. Вся поверхность пирамиды была первоначально покрыта отполированными известняковыми плитами (рис. 2).

Гранитный саркофаг с мумией царя был помещен в небольшой камере, особенно незначительной по сравнению с массой всей пирамиды. В погребальную камеру, выложенную гранитом, ведут узкие коридоры от входа на северной стороне пирамиды. Непосредственно к камере подводит так называемая Большая галерея, 50 м длиной, облицованная известняковыми плитами, которые сверху, на потолке, выступая друг над другом, нависают подобно ложному своду. Чтобы защитить погребальное помещение от колоссального давления расположенных выше рядов кладки и равномерно распределить его, был придуман своеобразный технический прием: над потолком усыпальницы была устроена разгрузочная камера.

В древности пирамиды не были оторваны от берега реки, как теперь. Каждая имела у своего подножия заукокойный храм, а у самого Нила, куда подъезжали, переправляясь с его восточного берега, — второй храм. От этого храма, преддверия к пирамиде, вел длинный крытый коридор, поднимавшийся по склону Ливийского плоскогорья и освещавшийся через проемы в потолке.

Один из таких нижних заукокойных храмов был раскопан у пирамиды Хефрена. Мощные блоки его гранитных архитравов поддерживают свободно стоящие массивные гранитные прямоугольные столбы. В этом колонном зале получены красочные эффекты от сочетания отлично полированного камня разных пород. Стены и массивные опоры архитравов сделаны из блоков розового гранита, пол выложен плитками белого известняка, статуи самого Хефрена, стоявшие вдоль стен, высечены из черно-зеленого диорита.

Большой сфинкс. Рядом с этим храмом находится уникальная фигура гигантского сфинкса, так называемый Большой сфинкс (около 60 м длины), изображающий, может быть, Хефрена в образе льва с человеческой головой в царском платке. Высеченная в основной своей части из выдававшегося здесь скального выступа, фигура дополнена с боков и спереди (лапы) кладкой из блоков того же известняка. Монументальностью пропорций и массе, статикой позы, величавостью образа Большой сфинкс вторит всему ансамблю пирамид.

Сфинксы значительно меньшего размера были установлены по сторонам двух прямоугольных входов в нижний заукокойный храм Хефрена.

Пирамиды производят величественное, даже подавляющее впечатление. Ни один памятник египетского искусства не отражает так ярко основных, характерных черт Древнего Египта, его общественного уклада, с неограниченной, деспотической властью обожествленного царя, с представлением о загробной жизни и связанным с ним заукокойным культом, как эти гигантские надгробия.

Каждая из пирамид в Гизе — «вечное жилище» фараона — была окружена архитектурным ансамблем из маленьких пирамид царей и мастаба придворных.

Пирамиды V династии в Абусире (26—25 вв. до н. э.). Строительство грандиозных пирамид IV династии сильно подо-

В династии, принадлежавшей к власти около 2700-х годов до н. э., могли строить себе пирамиды только из небольших блоков камня, а частично из бута, не более 70 м в высоту. Но зато в этот период гораздо большее значение приобрели заукокойные храмы. Увеличились их размеры, на стенах помещали рельефы и росписи, прославлявшие мощь обожествленного царя, его победы над врагами. Перекрытия залов и галерей, окружающих дворы, теперь поддерживают пальмовидные колонны и колонны в виде связок стеблей лотосов и нераспустившегося папируса. Такие колонны стали позднее наиболее характерными для египетской храмовой архитектуры.

Пирамида фараона Сахура в Абусире является самой типичной постройкой V династии. Она имела на берегу Нила заукокойный храм, от которого крытый коридор с верхним освещением вел к многоколонному, так называемому гипостильному залу. В нем, а также в портале и так называемом перистильном дворе или зале, окруженном колоннадой, впервые были использованы «растительные» колонны с капителями в форме бутонов лотоса и папируса, а также колонны, изображающие стволы финиковой пальмы. Эти так называемые пальмовидные колонны имеют капители в форме пышной раскидистой кроны пальмы, окрашенной зеленым. Их круглые базы, как бы изображая землю, были выкрашены черным. Колонны в храме Сахура, как и в ансамбле Хефрена, имеют конструктивное назначение, играют роль опор, несущих потолок галерей вокруг центральной части перистильного двора-зала, открытого сверху. Полихромное декоративное оформление интерьеров храма довершали раскрашенные рельефы на его стенах.

Солнечный храм Ниусерра (посвященный богу солнца Ра) в Абусире времени правления фараона V династии Ниусерра является единственной храмовой постройкой Древнего царства иного типа, сохранившейся до нашего времени настолько, что оказалось возможным ее реконструировать. Храм-портал в долине у берега Нила, длинный крытый коридор и вторая — верхняя часть — храм подводили к этому своеобразному культовому сооружению. Оно представляло собою огромный открытый двор с крытыми молевыми по его сторонам. Посреди двора на постаменте в виде усеченной пирамиды возвышался

солнца, двухступенчатый гигантский прямоугольный столб, суживающийся кверху и увенчанный небольшой пирамидой, — прообраз обелиска, ставшего очень характерным в храмовых ансамблях Среднего и особенно Нового царства.

Скульптура. Стиль скульптуры Древнего царства сложился на основе заупокойного культа с его строгим требованием соблюдения портретного сходства, спокойствия и равновесия поз, фронтальности постановки фигур, величавой торжественности образов.

Статуи устанавливали в специальных нишах, устроенных в погребальных помещениях мастаба, то есть в гробницах знати или в царских заупокойных храмах у стен. Статуи не были рассматриваны на расстоянии с разных сторон: они прислонены спиной к плоскости стены или блока, служащих для них фоном. Таким образом, скульптура в значительной степени подчинялась также формам и пропорциям архитектуры — ведущего вида древнеегипетского искусства. Для статуй характерны симметрия, стройнейшая уравновешенность правой и левой половины тела. Это правило строго соблюдалось не только при изображении стоящей и сидящей фигуры, но и при передаче ее в других позах. Характерно это было для древнеегипетской скульптуры всех времен.

Египетский художник начинал свою работу обычно с того, что наносил по заранее разграфленной сетке на прямоугольный блок камня (известняка, песчаника, гранита, диорита, алебастра, шифера), из которого он затем высекал статую, рисунок того изображения, которое надлежало получить. Потом он вырубал фигуру, обрабатывал детали, шлифовал и полировал статую. Но и в готовом произведении всегда чувствуются прямоугольные грани каменного блока, из которого оно было «высвобождено» художником. Общая композиция египетской скульптуры вторит, таким образом, лаконичным плоскостям и объемам архитектуры.

У спокойной, прямо стоящей фигуры мужчины левая нога выдвинута вперед, руки или опущены вдоль тела, или же одна из них опирается на посох. Женская фигура обычно стоит с сомкнутыми ногами. Правая рука опущена вдоль тела, левая лежит спереди на талии. В парных супружеских статуях жена зачастую обнимает одной рукой мужа за талию. У сидящих фигур также фронтальна постановка, тоже близко сдвинуты, а то и сомк-

нуты колени, ступни ног, и одна, а то и обе руки лежат на коленях. Канонические правила требовали никогда не передавать в скульптуре случайные движения и позы.

В фигурах фараонов и знатных лиц особенно подчеркивали физическую мощь, силу. Художники обобщали детали, отбрасывая второстепенное, создавая спокойные, бесстрастные лица, могучие, величаво-монументальные тела. Промежутки между руками и телом, между ногами каменных статуй почти всегда не высечены. Эти части оставшегося камня условно закрашены в так называемые цвета пустоты — черный или белый. Тела мужских статуй окрашивали красновато-коричневой, а женских — светло-желтой охрой, передавая цвет загорелой кожи. Одежды, которые в Древнем Египте ткали из льна, покрывали белой краской. Волосы — черной. Глаза инкрустировали светлым и темным камнем.

Лучшие произведения скульптуры эпохи Древнего царства, наделенные всеми перечисленными признаками, были выполнены в северной части страны, в придворных мастерских столицы, города Мемфиса.

Строга и торжественна известняковая статуя фараона Джосера, сидящего на кубообразном троне (из Саккара, III династия, 27 в. до н. э., Каир, Египетский музей). Он в парадном парике, на который наброшен особый платок — символ царского сана. Все объемы статуи очень обобщены, и поэтому она кажется особенно монументальной. От названия берет неизбывным величием. на. 91 на. 92

Так же спокойно-величаво изваяние из диорита фараона Хефрена (из его личного заупокойного храма в Гизе, IV династия, 28 в. до н. э., Каир, Египетский музей). Могуча его атлетически сложенная приземистая фигура. Крепко сжатый кулак правой руки, лежащий на колене, как бы утверждает мысль о бесконечном всеплении властелина. Легкая улыбка полного удовлетворения трогает углы рта и сквозит в выражении глаз. Прекрасная полировка поверхности статуи рождает игру световых бликов, выявляет богатство цветовой гаммы зеленовато-черного диорита. на. 101

Торжественно изображение фараона Микерина (из его заупокойного храма в Гизе, IV династия, 27 в. до н. э., Каир, Египетский музей). У него мощное тело и спокойное округлое лицо под высокой царской короной. Он стоит между двумя женскими фигурами. Справа — богиня Хатор, слева — богиня его родового дома. То, на. 102

что фигура Микерина находится в центре группы, подчеркивает главенствующую роль царя. Кеглеобразная корона и четкая вертикаль его выдвинутой вперед левой ноги делают Микерина зрительно как бы выше богинь.

Крепки и полны жизненных сил эти три фигуры из серо-зеленого шифера. Уверенно и твердо выступает обожествленный, прекрасный телом царь в сопровождении родственниц ему и оказывающих покровительство богинь. Усыпаны фигурами на фоне оставленной за их спицами прямоугольной стены, части того каменного блока, из которого композиция высечена. Этот прием — включение архитектурного элемента — придает скульптурной группе особо строгую организацию и монументальность.

Так же торжественны и величавы культовые статуи ближайших царских родственников и приближенных. При аналогичной идеализации тел и лиц скульптур портретное сходство передано более конкретно, с меньшей долей идеализации. Замечательными примерами таких изваяний являются известняковые рас-

II. 103 крашенные царские статуи сына фараона
II. 104 Снофру — Рахотена и его жены Хофрет
(из гробницы Рахотена в Медуме, IV династия, 28 в. до н. э., Каир, Египетский музей). Крепкие, полные здоровой силы фигуры супругов переданы сидящими на троих строгой, кубообразной формы. Высокие прямые синие трюны, окрашенные в белый цвет, образуют фон, который особенно оттеняет спокойствие и равновесие поз сидящих, сдержанность и застылость движений рук, прижатых к груди и помещенных на колени. Лица Рахотена и Хофрет спокойны, но серьезны. Их шикрестированные глаза широко открыты. Взгляд их направлен вперед и чуть вверх. Тень легкого напряжения лежит на их лицах. Они как бы ждут мгновения встречи с вечной жизнью, в которую так верили древние египтяне.

Бесомненно, эти две статуи относятся к той группе скульптурных изображений, которые назывались в эпоху Древнего царства «статуи согласно жизни». Эти произведения наиболее точно воплощали главное в образе человека.

II. 106 Известняковая окрашенная статуя зодчего Хемипуна, внука фараона Снофру (из его гробницы в Саккара, IV династия, 27 в. до н. э., Гильдесгейм, музей Немециса), торжественна и исполнена величавого достоинства. Вся она вычленена

очень конкретно: двойной подбородок, крупное ошнванное тело с жирными складками на торсе. Высокая одаренность скульптора, умевшего каждую форму передать обобщенно, а также строгое композиционное построение делают статую необычайно значительной, превращают ее в типизированный портрет.

Визука к этому портрету по образному строю и по мастерству исполнения деревянная статуя жреца Каанера (из его гробницы в Саккара, V династия, середина 3 тысячелетия до н. э., Каир, Египетский музей). Не случайно второе ее наименование — «Сельский староста» (по-арабски «Шейх эль Белед») было дано этой скульптуре в 19 веке, когда ее нашли, в связи с ее сходством с человеком, жившим в то время. Весь облик Каанера, не только его полное лицо, но и фигура тучного, важного мужчины, передан с большой выразительностью. Каждая часть фигуры вырезана с такой мерой обобщения, что схвачено наиболее характерное.

В эпоху Древнего царства, опять-таки в единстве с архитектурными формами, была создана и пирамидальная скульптурная композиция. Таковы фигуры людей из числа рабовладельческой знати, которые занимали ответственные должности шенов высокого ранга. Этих людей изображали сидящими со скрещенными ногами и со свитком напируса на коленях.

Наиболее значительным произведением в этой группе является известняковая раскрашенная статуя правителя номы, представителя придворной знати, шенца при особе фараона — Каа, так называемый «Луврский шенц» (из его гробницы в Саккара, V династия, середина 3 тысячелетия до н. э., Париж, Лувр).

Чрезвычайно остро переданы черты лица, формы головы и всей фигуры человека с вилыми мускулами, ведущего сидячий образ жизни. Глазное же, что блестяще воплощает как бы застывшая в ожидании, напряженная фигура этого человека, движение его приподнятой головы, устремленный вперед и чуть вверх сосредоточенный взгляд, руки на свитке напируса, одна из которых как бы сжимает тростниковое перо, — готовность выполнять приказание фараона.

Многогранность и высочайший уровень творческого мастерства художников Древнего царства не менее ярко представляются и две известняковые раскрашенные статуи Ранофера, верховного жреца бога Ра (из

его гробницы в Саккара, V династия, середина 3 тысячелетия до н. э., Каир, Египетский музей).

Но большой реалистической выразительности конкретных и одновременно типизированных образов, воплощающих наиболее характерные особенности портретируемых, все эти скульптурные изображения приписывают к числу лучших портретов мирового искусства. Недаром египетского художника называли «самх», то есть «творитель жизни». Создавая пластическую форму, художник тем самым как бы магически вызывал ее к жизни.

В погребальный инвентарь мастаба знатных людей входили и небольшие скульптурные изображения слуг, занятых различными работами (например, статуэтка слуги, приготавливающего муку, VI династия, 25 в. до н. э., Каир, Египетский музей). Назначением этих скульптур было «вечно» осуществлять свое дело на благо хозяину; их отличает характерность поз, что позволяет фиксировать с их помощью «суть» каждого «производственного процесса». Группа мелкой пластики характеризуется не меньшей обобщенностью и канонизацией трактовки, чем у всей скульптуры этого времени. В них допускалась даже менее тщательная проработка отдельных форм по сравнению с изображениями знатных лиц, но особенно выявлялась символичность определенных производственных движений.

Итак, своеобразные портретной пластики Древнего царства рождают следующие основные стилистические закономерности. Передача спокойных, устойчивых, даже величавых поз, воплощающих идею торжественного «предстояния перед вечностью». Создание фигур, идеализированных в физическом отношении, с лицами в разной степени индивидуализированными и выразительными, но всегда спокойно замкнутыми, лишены эмоционального напряжения, как бы отрешенными от «преходящих земных страстей». Сходство статуй с оригиналами достигается также благодаря инкрустации их глаз (одновременно выразительной и декоративной), связанной с представлением о магическом оживлении изображений при «переселении в них» души — двойника человека — «ка». Распределение всех частей скульптур, очерченных строгими силуэтами, уравновешенно по отношению к центральной их оси. Монументальность форм, пластики подчеркнута локальной, сдержанно декоративной раскраской.

Некоторая тяжеловесность и приземистость пропорций статуй, плоскостность обработки их боков и тыльной стороны — результат их стилистической связи, а точнее — подчиненности характеру форм и пропорций архитектуры эпохи.

Рельефы и росписи. В эпоху Древнего царства для оформления царских заупокойных храмов и гробниц знатных людей создавали большое количество рельефов и росписей.

В техническом отношении рельефы были двух видов: очень низкие барельефы и слегка врезанные рельефы или контррельефы. Последние появились несколько позднее, чем низкие барельефы, и не имели в эпоху Древнего царства широкого применения. Существовали также два вида настенных росписей: темперой по сухой поверхности или этой же техникой, но в сочетании с вклейками из цветных паст.

Для расцветивания рельефов и для росписей применяли минеральные краски: красную и желтую охры, зеленую — из тертого малахита, синюю (ультрамарин) — из тертого лазурита, белую — из известняка, черную — из сажи. Кисти изготовляли из травы.

Рельефы и росписи имели одинаковые сюжеты. Это — владельцы гробниц за предшественными столами, последовательно развертывающиеся сцены различных сельскохозяйственных работ в их поместьях и в ремесленных мастерских при их домах, сцены охоты, рыбной ловли, а также процессии слуг с продуктами питания — наиболее желанными дарами для «вечной жизни».

Композиция изображений на стенах была построчной, симметричной и уравновешенной.

Принципы исполнения изображений на рельефах и в росписях — их небольшая высота или глубина, спокойная ритмика и последовательная метрика размещения определялись, как и в круглой скульптуре, подчиненностью их архитектуре, ее обобщенно ясным формам и силуэтам, приземистым пропорциям, относительно небольшим внутренним пространствам (помещениям). Смысловое же единство рельефов и росписей с иероглифическими надписями определяло двойное их назначение: отвечать сути требований заупокойного культа и одновременно служить выразительным декоративным элементом архитектуры. В связи с последним обстоятельством был найден и отработан целый ряд изобра-

материальных средств. Это условное смысловое увеличение размера фигур царя (например, в сцене охоты и загон, устроенном среди пустыни, — рельеф из верхнего пирамидного храма фараона Сахура в Абусире, V династия, 26 в. до н. э.) или владельца гробницы. Совмещение в одном изображении нескольких точек зрения на предмет: например, воспроизведение стояния в профиль, а всего, что находится на шее, — сверху. Разнообразие движений, поворотов наблюдается только в фигурах слуг, крестьян и ремесленников, так как в этих случаях ясность, полнота, то есть, что делает каждый персонаж, имела значущее магическое культовое значение, как и в мелкой круглой пластике. Преподобными образцами являются рельефы из гробниц Птазхотена, Аххотена, Ти, Нен-нефтикаи и других вельмож в Саккара середины 3 тысячелетия до н. э. Например, декорацию, стройную, цельную по содержанию и высокому уровню художественного мастерства, образуют расписные рельефы в мастабе вельможи Ти. Уже у входа на боковых плоскостях портала посетителя встречает дважды повторенная фигура Ти, стоящего в канонической позе с выдвинутой вперед правой ногой, опирающегося на посох. Затем в разных отделенных мастаба рельефные изображения, их содержание и местоположение на стенах подчинены назначению каждого помещения. В погребальной камере, на ее северной стене, вырезаны рельефы ритуального назначения, в частности связанные с представлениями об обеспечивании пищи, поведующие о жизни в поместье Ти, включающие изображения перегона скота через реку, стада ослов с погонщиками, охоты Ти на Иле вместе со слугами. Живое и разнообразно переданы позы животных, мягко пролеплены их тела, складки кожи на мордах. Много динамики в движениях слуг за различными занятиями. Всегда намеренно контрастно выделена в этом окружении фигура Ти. Стоит ли он или сидит, наблюдая за протеканием, поза его не все части его фигуры трактованы строго канонично, то есть наиболее статично и плоско.

В полосах рельефов, на фоне, окрашенном голубовато-серым тоном, выделяются кирилично-красные и желтые фигуры людей, белые одежды, черные волосы и черные линии — струи воды, проведенные по голубому, зеленые стебли и листья.

В пору правления V династии искус-

Рельефы на деревянных панелях гробницы зодчего Хесира в Саккара, времени III династии (28 в. до н. э., Каир, Египетский музей), показывают, что к началу эпохи Древнего царства было означено мысленно достигнутое не только в архитектуре, но и в изобразительном искусстве. Зодчий Хесира изображен стоящим с принадлежностями для письма и жезлом в руках — знаком его высокой должности, то сидящим за письменным столом. Его стройная фигура с тонким лицом с резким профилем вырезана на золотисто-коричневых досках утонченно легким рельефом. Создается впечатление нервной игры мускулов, тонкой кожи. Рождается образ энергичного, волевого, умного человека.

При исполнении и размещении изображений в оформившихся канонизированных формах передачи талантливые и опытные художники добивались не только сплюснутой, пластической, но и большой красочной, цветовой декоративности всех композиций, органически включающих кроме повествовательных элементов, так же раскрашенные иероглифические надписи.

Таким образом, раскрывается неразрывная связь рельефных композиций с полосами иероглифических текстов. Вечетко, все графично в этих рельефах. Тонкая моделировка вызывает лишь легкую игру теней на их поверхности. Но рельефы и в этих случаях так мало возвышаются над фоном, что никогда не теряет связи с ясным, четким силуэтным рисунком.

Рельефные изображения преобладали рассматриваемую эпоху. Техника настенных росписей не была развита в такой мере. По существу, росписи представляли собой подкраску, расцветку рельефов и подчинились их стилистической структуре. Одним из очень немногих примеров собственно настенных росписей Древнего царства является фрагмент «Гуси на траве», деталь, сохранившаяся в гробнице сына фараона Снофру, зодчего и жреца Нефермаата, и его жены Итет в Медум (IV династия, 27 в. до н. э., Каир, Египетский музей). Не только фигуры птиц, но и каждое их перышко очерчены тонко линией. Окраска таких маленьких участков на головах, телах, хвостах птиц локальная.

Однако в целом складывается гармоничная цветовая гамма, мягкая, теплая — из коричневых, сероватых и крас-

Среднее царство охватывает время правления XI и XII династий. Ему предшествует так называемый первый переходный период — время социальных смут, ослабления центральной власти и нового политического распада Египта (в конце VI династии), его экономического упадка и запустения пригационной системы страны. К этому привели неограниченный деспотизм фараонов, роскошь господствующих классов и жесточайшая эксплуатация всего населения страны, не коснувшаяся только знати.

Наиболее важными последствиями переходного периода были потеря фараонами значительной части земель, считавшихся до того их личной собственностью, а следовательно, утрата и тех материальных богатств, которыми они располагали раньше, а также гораздо большая самостоятельность отдельных правителей областей (номархов), представителей потомственной землевладельческой знати, особенно в Среднем Египте.

Районы Среднего Египта были экономически богатыми. Управлявшие ими номархи, которые зачастую одновременно занимали высокие должности визирей, полководцев, наместников Нубии, сосредоточивали в своих руках всю полноту власти. Для них строились храмы и пышно оформленные гробницы, в создании которых принимали участие многочисленные зодчие, скульпторы и живописцы. Поэтому отдельные области Среднего Египта, например Антилопий и Заячий номы, превратились в значительные художественные центры.

В течение 21 в. до н. э. шла борьба центральной власти с народными волнениями и между номархами, окончившаяся победой южных номов во главе с правителями города Фив — фараонами XI фиванской династии. Они подчинили себе всю страну и сделали Фивы столицей государства. Новое объединение Египта объективно было необходимо, так как только при централизованном государственном управлении оросительной системой могло успешно развиваться земледелие — основа экономического благосостояния страны. Однако, став властителями всей долины Нила, фиванские фараоны XI династии, как и первые фараоны следующей XII династии, еще остро ощущали непрочность объединения страны и своего положения:

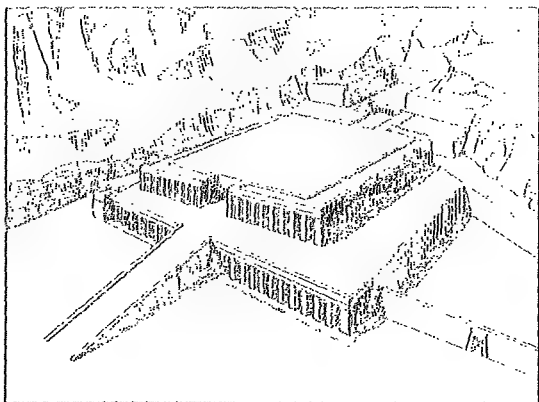
борьбу за обособленную власть продолжали вести номархи Среднего Египта, особенно окрепшие в предшествующий период распада государства (переходный).

Для упрочения материальной основы своего престижа фараоны Среднего царства, особенно фараоны XII династии, которая правила с конца 20 в. до н. э. до 1788 года до н. э., были вынуждены снова накапливать земельные богатства. Однако Фивы остались политическим и религиозным центром страны. Ради добычи золота и тех видов сырья, которыми не был богат Египет, фараоны вели захватнические, грабительские войны в Нубии, Палестине и Сирии. Они стремились расширить свои земельные владения путем очень больших пригационных работ в Среднем Египте — в районе Фаюмского озера. Сеть каналов позволяла оросить и оживить таким образом принадлежавшие фараонам земли в Среднем и Северном Египте. Для лучшего руководства этим строительством первый фараон XII династии Аменемхет I даже столицу перенес в Фаюм, древний Иттаун, что значит «захват обеих земель».

Внешняя торговля по-прежнему находилась в руках царей, но обмен с Сирией, Палестиной, Нубией благодаря новым условиям жизни и росту производительных сил страны стал гораздо более оживленным. Для облегчения судоходства были сооружены два канала. Один из них провели сквозь скалы Нубии, то есть далеко на юге. В другой канал превратили один из рукавов Нила в нижнем течении могучей реки. Этот нильский рукав соединили с Красным морем.

В связи с напряженной социально-политической обстановкой в стране, а также резким увеличением роли средних слоев рабовладельцев (так называемых «неджесов» — «малых людей») во многом изменились умонастроения древнеегипетского общества. Появились, например, неверие в неизбежность общественного устройства и даже неуверенность в «всемости», «определенности» благ загробной жизни, отраженные в ряде классических произведений египетской литературы («Поучение Аменемхета I» — основоположника XII династии его сыну и преемнику Сенусерту I; «Разговор разочарованного со своей душой», «Песнь арфиста» — составлена еще в 22 в. до н. э.; «Повесть о красногорчичном крестьянине»).

Характерно, что некоторые элементы сложного заупокойного культа, бывшие в Древнем царстве достоянием только царей и высшей знати, начали распространяться в эту эпоху и на средние слои рабонладельцев, являясь в условиях того времени одним из их важных завоеваний. Например, представление о претворении умершего в бога Осириса, владыку загробного



3. Заупокойный храм фараона Ментухотеп I в Деир-эль-Бахари. XI династия. 21 в. до н. э. Реконструкция

мира, о слиянии его с этим богом, будучи перенесенным даже на чиновников среднего ранга, необычайно их возвышало.

Продолжают накапливаться эмпирические знания, особенно в области медицины и математики.

Архитектура. В строительной практике первой половины Среднего царства выработался новый тип заупокойного храма. Он представлен одним, но очень ярким примером. Храм, который построил объединитель Египта, фараон Ментухотеп I, в долине Деир-эль-Бахари, на западном берегу Нила, против Фив, — наиболее значительное сооружение периода (рис. 3).

Храм был воздвигнут у скал Ливийского нагорья, круто обрывающихся к Нильской долине. Часть его помещений была врублена в скалу. В композиции этого полускального храма были как бы сглажены два типа гробниц, слились две архитектурные традиции Древнего царства — мемфисская и тоже, очевидно, древняя, но местная, фиванская.

Гипостильный зал храма Ментухотеп I был огромен. По фасаду и по бокам храма, издвигавшегося двумя террасами, проходили портики. Из террасы вели пологие подъемы — пандусы.

Колонны в портике имели форму четырехгранных столбов, на которых были вы-

сечены имена фараона Ментухотеп I, иероглифы на первом ряде колонн были окрашены в желтый цвет, на втором — в синий. Стена портика, облицованная известняком, была покрыта цветными рельефами, изображавшими сцены войны и царской охоты. Выше на террасе стоял второй портик, окружающий с трех сторон колонный зал. Гробница фараона вырублена под гипостильным залом. Под полом открытого двора с колоннадой и частично за пределами последнего были устроены в гробнице женщины семьи Ментухотеп I, а их заупокойные моделины были в западной части колонного зала. В различных частях храма найдено еще несколько погребений.

За основной, рассмотренной выше частью храма находились вырубленные в скале открытый двор, окруженный колоннадой, и крытый второй гипостильный зал. Эти части храмового комплекса, так же как и портики первого зала, — характернейшие элементы типичной скальной гробницы фиванских номархов.

В месте, куда доходили воды Нила при разливе, стоял нижний храмик, или пропиея. От него к заупокойному храму вела мощеная дорога, длиной в 1200 м, огражденная с двух сторон стенами. Вдоль нее на равном расстоянии друг от друга были установлены каменные раскрашенные статуи царя. Перед фасадом заупокойного храма, по одной оси со всеми названными помещениями, был расположен огромный парадный двор. По сторонам пандуса, ведущего на крышу нижней террасы к первому гипостильному залу, были устроены среди посаженных здесь деревьев и кустов два больших водоема.

На фоне желтовато-белого известняка, из которого храм был построен, издаലെка выделялись зелень растений, а также благодаря сине-желтой раскраске иероглифические надписи на столбах портиков и многоцветные росписи на стенах за колоннадами. Впечатление строгого гармоничного целого производил этот храм, несомненно приземистый и тяжеловесный, но в образном отношении очень выразительный благодаря лаконичным, сдержанным архитектурным объемам.

Заупокойный храм Ментухотеп I с его стройным планом, портиками и многоколонными залами был создан в результате творческого претворения многих архитектурных форм и традиций. Он явился как бы переходным сооружением, от кото-

рого начала свое развитие храмовая архитектура Нового царства.

Первые фараоны XII династии (конец 20 в. до н. э.), укрепив свою власть при помощи энергичной деятельности в хозяйственно-экономической и военной областях, начали осуществлять строительство многочисленных храмов во всех главных городах. Однако следов этой обширной деятельности до нас почти не дошло.

Обелиск, оставшийся от храма фараона Сенусерта I, один из немногих сохранившихся памятников на севере страны, почти у самой Дельты в городе Ону (античном Гелиополе), — свидетельство окончательного сложения этой формы, символизировавшей, как и пирамиды, представление, связанное с почитанием солнца и обожествленного царя, их величие и незыблемость. Обелиск Сенусерта I — тридцатиметровой высоты. Высечен он из одного куска розового гранита. Как и у других обелисков, верхушка его когда-то была обита медными листами, сверкавшими под лучами солнца.

Пирамидные комплексы с заупокойным храмом, коридором и входом в долине сооружали и фараоны XII династии: по западному берегу Нила, на территории от древнего города Даниура на севере до Фаюма — нового города в Среднем Египте. Однако эти пирамиды меньших размеров, чем в эпоху Древнего царства; непрочны были их конструкции и строительные материалы. Они были возведены не сплошной каменной кладкой, а лишь из кирпичных, пересекающихся стенок. Пространство между этими стенами, специально оставленные пустоты засыпали обломками камня, щебнем и песком. Даже облицовка известняковыми плитами, соединенными друг с другом деревянными креплениями, не спасла пирамиды от быстрого разрушения.

Во второй половине Среднего царства, при XII династии, в 19—18 вв. до н. э., фараонам удалось решительно преодолеть относительную независимость номархов. Особенно укрепилась царская власть при Сенусерте III и Аменемхете III. При них были завоеваны земли Нубии до второго нильского порога, а для окончательного закрепления на этой территории — осуществлено строительство крепостей с массивными стенами и зубчатыми башнями, например в Семиэ.

Лабиринт. При Аменемхете III была завершена иригационная система в Фаюме. В Фаюме же, в районе, где находится современное поселение Хавара, была соору-

жен около 1800 г. до н. э. погребальный комплекс Аменемхета III, включавший кирпичную пирамиду, облицованную известняковыми плитами, и грандиозный по размерам заупокойный храм площадью в 72 000 кв. м, к сожалению, очень плохо сохранившийся. По масштабам, а также, вероятно, по плану он был новым словом в архитектуре Древнего Египта. Этот храм греки позднее назвали «Лабиринтом»: от тринного имени Аменемхета III — Пимаатра, а по-гречески — Лабир.

Необычайное увеличение роли и, соответственно, масштабов заупокойного храма и пластических изображений фараона произошло в связи с тем, что в эту эпоху усилилось прижизненное возмездие за владыки страны, а культ обожествленного после смерти царя начали трактовать как культ всего государства. Каждый ном Египта должен был иметь в царском заупокойном храме свою молельню, посвященную этому культу.

Город Кахун. При входе в оазис Фаюм от времени XII династии, 19 в. до н. э., сохранились руины так называемого «пирамидного города» Хетхетен — Сенусерт. Теперь его обычно именуют Кахуном — по названию близлежащего арабского селения. Выросший в пустыне в процессе сооружения пирамиды фараона Сенусерта II, этот комплекс различных гражданских построек дает возможность узнать принципы планировки и других древнеегипетских городов. Он четко разграничен на кварталы по социальному и имущественному признаку: дворец, обширные усадьбы богатых людей, дома ремесленников, наконец, отделенные от других кварталов глухой стеной, чрезвычайно скученные клетушки-хатки рабочих, которые были заняты на строительстве пирамиды.

Гробницы номархов, знатных людей в номах Среднего Египта, вырезали в известняковых скалах. Сохранились они, например, около современного селения Бени-Хасан, на земле древнеегипетского Антинопольского нома. Фасады — наземные входы этих гробниц высечены в виде портиков с двумя, четырьмя или шестью раскрепченными протодорическими колоннами, а также с колоннами, воспроизводящими пучки стеблей лотосов. В следовавших за портиками нешироких прямоугольных залах два ряда колонн или столбов членили их на три прохода — нефа. Иногда был выделен по высоте средний неф. Очевидно, в этих случаях воспроизводили архитектурные формы,

применявшиеся в жилых постройках. В некоторых из гробниц потолкам была придана форма цилиндрических коробовых сводов, которые поддерживали архитравы, лежащие на столбах.

Скульптура. Царские статуи. Искусство Среднего царства многообразно в стилистическом отношении. В официальных скульптурных изображениях царей, чтобы придать им необходимое величие, использовали средства, проверенные художественной практикой предшествующей эпохи Древнего царства. Фигуры этих статуй делали в общем массивными, монументализованными, статичными. Характернейший образец такой скульптуры из стольных фиванских мастерских — хеб-седная статуя фараона Ментухотепа I (XI династия, 21 в. до н. э., Каир, Египетский музей) из склена во дворе заупокойного храма в Дефр-эль-Бахари. Чрезвычайной мощью дышит плотно «сбитая», геометризованная по форме сидячая фигура царя. Непреклонная воля читается на его энергичном лице с напрягшимися по сторонам рта буграми мускулов.

Кроме хеб-седных и заупокойных царских статуй, которые замуровывали в тайниках, с самого начала XII династии скульптурные изображения фараонов начали устанавливать также в храмах и рядом с ними под открытым небом. Такие статуи были посвящены богам и служили для прославления живых владык Египта. В них в образном отношении по-новому — с физиономической конкретностью стали воспроизводить черты лиц фараонов.

Ко времени наибольшего возвышения XII династия закрепилась тип изваяний с подчеркнуто суровой и напряженной психологической характеристикой. Лица этих статуй проработаны особенно тонко и анатомически достоверно. Для обобщения лицам значительной жизненной выразительности использовали эффекты игры света и тени. Нависшие веки, припухлости под глазами, резко складки в углах рта, напрягшиеся желваки мышц на щеках, сгущенные тени, залегшие в углублениях в результате такой моделировки, — эти стилистические признаки характеризуют лица статуй фараона Сенусерта III (обещ. п. 115 дван, XII династия, 19 в. до н. э., Нью-Йорк, Метрополитен-музей и Каир, Египетский музей), а также лица статуй и сфинксов из Таниса фараона Аменемхета III (черный гранит, XII династия, 19 в. до н. э., Ленинград, Эрмитаж; темноп. п. 116 серый гранит, Москва, Музей изображи-

тельных искусств им. А. С. Пушкина и серый гранит, Каир, Египетский музей).

Статуи исполнены в традиционно статичных позах; они крепки, подтянуты, дышат спокойной мощью, но чуть более вытянуты по пропорциям, чем фигуры царских статуй эпохи Древнего царства. Промоделированы основные обобщенные массы сильных мышц. На звериных телах сфинксов они слегка «играют» под кожей, и, таким образом, этим статуям в целом сообщено состояние сдержанной энергии.

Более конкретно жизненное, чем в эпоху Древнего царства, воплощение образа обожествленного владыки страны выразилось и в том, что начали передавать облик фараона в разном возрасте. Например, статую из Хавары (железный известняк, Каир, Египетский музей) представляет фараона Аменемхета III юношей со стройным, легким телом и нежным овалом лица, которое еще не отмечено немолчливыми следами житейских страстей.

В мелкой пластике эпохи Среднего царства из дерева, камня и фаянса — фигурах слуг и даже богов много конкретных, реалистических штрихов. Например, статуэтка богини Иседы с сыном богом Гором (медь, время XII династии, 20 в. до н. э., Берлин, Государственные музеи) представляет собой изображение женщины, кормящей грудью младенца. И в этой скульптуре обобщены формы, что было обычно для всей древнеегипетской пластики. Однако очень естественная поза сидящей: одна нога ее подогнута под себя, а другая согнута коленом вверх, так что на нем удобно лежит голова ребенка.

Малую пластинку из местных центров (лучшие ее образцы) отличают несколько более стройные, чем в эпоху Древнего царства, пропорции, немного более мягкие линии силуэтов. Значительно оживляет эти статуэтки и делает их живописными также раскраска, по-прежнему традиционно передающая локальными участками черный цвет волос, красновато-коричневый или желтоватый цвет кожи обнаженных частей тел, белый цвет лысых опоясаний, но воспроизводящих и орнаменты платьев, рисунок на цитах или вытисненную расцветку шкур животных, то есть более многоплановая. Таковы, в первую очередь, деревянные, полихромно расписанные фигуры посетительниц даров из Спуты (XII династия; 19 в. до н. э., Париж, Лувр) и слуг с такой же пошью из Эль-Берие (XII династия, 19 в. до н. э., Бостон, Музей изящных искусств), а также дере-

нянные скульптурные группы лучников-пубийцев и воинов-египтян с коньями и щитами из гробницы Месехти (XII династия, 20 в. до н. э., Каир, Египетский музей). Все они характеризуются живым воплощением наиболее типического в облике и движениях персонажей, при неизменном соблюдении каноничных норм передачи: обобщения форм фигур и типизации этнических черт в лицах.

Рельефы и росписи. В оформлении интерьеров эпохи Среднего царства наряду с раскрашенными рельефами значительное место уже отводится собственно росписям. Росписи, которые в предыдущую эпоху Древнего царства еще почти не развились, занимали подчиненное рельефам место, являясь в большинстве случаев их расцветкой, в Среднем царстве начали играть самостоятельную роль.

Выразительность наиболее официальных рельефов и росписей, выполненных художниками фиванских мастерских, основана на лаконизме силуэтов и обобщенно переданных крупных, декоративно трактованных объемах. Очень типичны в этом отношении части настенной росписи гробницы визира Антефокера в Фивах — «Танцовщицы» и «Пахота», а также спокойной величавой по своему изобразительному ритму стела Хунена (XI династия, 21 в. до н. э., Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина). Таковы же рельефы на известняковых саркофагах из Деир-эль-Бахари царицы Кавит (XI династия, 21 в. до н. э., Каир, Египетский музей) и царицы Ашант (XI династия, 21 в. до н. э., Каир, Египетский музей).

Своеобразные реалистические отклонения — в частности — от норм главной, наиболее официальной струи древнеегипетского искусства проявились в рельефах и росписях Среднего царства, созданных в основном в ряде центров Среднего Египта.

Яркие образцы рельефов и росписей сохранились в гробницах номархов этих земель. Стены гробниц декорированы преимущественно росписями, а не многоцветными рельефами, что было типично для гробниц знатных людей Древнего царства. Широкое применение росписи, очевидно, было связано с тем, что известняковые скалы во многих пунктах Среднего Египта были мягкими по структуре, не пригодными к рельефу. Кроме того, исполнение росписей было менее трудоемким процессом и, таким образом, обходилось дешевле и могло быть быстрее закончено. Неровности стен предварительно сглаживали слоем

грунтовки, давали ей просохнуть и только после этого расписывали.

Традиционно большинство их сюжетов: жертвоприношения умершему, сцены жизни в его поместье — охоты, земледельческие работы, пастухи со стадами. Характер эпохи отразился в том, что введены многочисленные сцены битв между домами и изображения осад крепостей. В стилистической трактовке всех композиций неизменны такие традиции Древнего царства, как построчная четкость и мерность распределения изобразительных элементов, а также совмещение разных точек зрения на фигуру или предмет, то есть сложная перспектива.

Новая же эпоха сказывается в большом количестве вариантов композиций, повествующих об одинаковых ситуациях. Таковы многообразно переданные «охоты», «рыбные ловли» и «сельские сцены» в гробницах номархов, вельмож Тхутихотепа, Сенби, Уххотепа — «Сбор папируса», «Тощий пастух» — около современного селения Меир.

Дух времени, своеобразные черты жизни номархов отразились и в появлении новых сюжетов. Среди них приход в долину Египта кочевников-азиатов и перевозка крупной статуи номарха, например в росписи гробницы главы Антилопьего дома Хнумхотепа II (XII династия, 20 в. до н. э.).

Главными же новыми стилистическими чертами росписей явилось тональное объединение всех изображений с фоном, то есть превращение композиций в собственно живописные. Способствовало этому применение, вместо подчеркнуто интенсивных контурных линий, более тонких и легких, а иногда и отсутствие этой обводки у фигур, предметов, листьев растений.

Большая освобожденность творческой фантазии художников местных мастерских, в результате их территориальной отдаленности от официальной придворной «школы» Мемфиса, сказалась также в употреблении чисто живописных приемов: многообразных вариантов цветовых сочетаний, тоновых переходов — оттенков желтовато-серого, красновато-коричневого, густо-оранжевого, нежно-голубого, розовато-белого, травянисто-зеленого, в напесении красок мягкими, разнообразными по насыщенности мазками. Так, например, выполнены отличающиеся большой живостью фигура кошки, охотящейся среди зарослей папируса, и фигура удода, сидящего на ветке акации, из сцен охоты и рыбной ловли в гробнице Хнумхотепа II.

История Среднего царства закончилась значительным ослаблением центральной власти. Напряженная социально-политическая обстановка внутри страны в период между Средним и Новым царством, в результате непрестанной борьбы отдельных номов между собой и волнений народных масс из-за страшного угнетения, еще усложнилась из-за нашествия из Передней Азии около 1700 г. до н. э. племен, известных под названием гиксосы. Они захватили Нижний Египет (Дельту), устроили там свою столицу — город Аварис и принудили правителей Верхнего Египта платить им дань. Государство, таким образом, снова распалось на области — номы. Власть гиксосов над Египтом держалась более ста лет. В упадок пришли экономика и культура. Борьбу за изгнание гиксосов и за новое объединение страны возглавили около 1600 г. до н. э. цари XVII династии, правители Фив, столицы южной части Египта. Завершил эту борьбу фараон Яхмос I, положивший начало XVIII династии, которая правила с 16 по первую половину 14 в. до н. э.

Являясь вождями в период войн за обладание Северным Египтом, фиванские правители получили снова возможность рассматривать земли всей страны — источник огромных доходов — как свое личное достояние. Власть фараонов новой, XVIII династии неизмеримо выросла по сравнению со значением фараонов Среднего царства. Их по-прежнему обожествляли. Однако огромную роль стало играть жречество, особенно столичное — в Фивах, служившее одной из главных опор царской власти. Возвеличивание широко почитавшегося в стране главного фиванского бога Амона, чей культ еще со времен Древнего царства был соединен с древним культом солнечного бога Ра, привело к объявлению культа Амона общегосударственным.

Второй силой, на которую опирались фараоны, часто вынужденные противопоставлять ее политической, идеологической и материальной мощи жрецов — представители древней знати, было постоянное войско. Оно стало необходимым вследствие активной захватнической внешней политики фараонов в Сирии, Финикии, Палестине и в Нубии, где были завоеваны

обширные территории. При формировании главных отрядов войска — колесничиков — цари XVIII династии, например Аменхотеп II и Аменхотеп III, отбирали их из широких средних слоев рабовладельцев. Людей этого же круга, в большой степени зависевших от милости царя, назначали и важными чиновниками в сложной административной системе управления государством.

Широко развилась торговля внутри страны и Египта со странами Передней Азии и Восточного Средиземноморья.

Памятники культуры и искусства времени XVIII династии, в первую очередь, всячески прославляли могущество и международное значение Египта и его царей. Торговый обмен, сближение с культурами Сирии, Крита и Двуречья способствовали тому, что в искусство, которое не порвало с традициями предшествующих периодов, проникли и новые элементы, например некоторые орнаментальные мотивы. В результате же победоносных войн в Нубии и Сирии в Египет поступали огромные богатства. В быту необычайно разбогатевшей правящей верхушки общества — знати появилось стремление к роскоши, пышности в одежде и украшениях, богатой обстановке жилищ. В связи с этим и перед искусством были поставлены новые задачи: для него стало характерным стремление к декоративности в сочетании с изысканным изяществом форм. Чрезвычайное обогащение страны способствовало также тому, что во всех главных городах Египта много строили, причем архитектура по-прежнему осталась ведущим видом искусства. Даже за рубежами Египта прославилась его столица — Фивы, которые превратились в обширный, изобильный город.

Архитектура. Гробницы царей. Начиная с фараона XVIII династии Тутмоса I все цари стали устраивать для себя усыпальницы в ущельях и обрывах долины, называемой и наши дни «Бибан-эль-Молук» («Долина, или Врата царей»). Царские гробницы в это время, таким образом, окончательно отделились от заупокойных храмов. Эти гробницы представляют собой тщательно скрытые тайники, состоящие, как правило, из коридора, кладовой, помещения для саркофага, комнаты для ка-

нон, сосудов с царскими внутренностями, и для особо ценных даров. Стены поменций царских гробниц расписывали сценами, относящимися главным образом к заупокойному культу.

Наиболее же полно и ярко характер времени сказанся в монументальном храмовом строительстве.

Ил. 124 *Заупокойный храм царицы Хатшепсут* (начало 15 в. до н. э.), построенный архитектором Сенмутом недалеко от храма фараона Ментухотепа, в долине Деир-эль-Бахари, являлся одним из наиболее ранних храмовых сооружений эпохи Нового царства. Будучи близок по типу архитектуры к храму Ментухотепа, ансамбль храма Хатшепсут превосходит его, однако, по размерам и богатству декора стен. Само захоронение здесь отделено от храма: мумия царицы была погребена далеко от него, среди скалистых ущелий, в усыпальнице-тайнике.

Строго спланированный по одной оси, ансамбль начинался, как и предшествующие, пропyleями или пристанью у западного берега Нила. Далее дорога, длиной более километра, окаймленная справа и слева фигурами сфинксов, подводила к первому двору храма с портиком «на два крыла» и пандусом между ними. Поднявшись по пандусу, можно было попасть во второй двор, также с пандусом и симметрично по отношению к нему расположенными двумя портиками, на концах которых возвышались два осирических (то есть с атрибутами бога Осириса) колосса Хатшепсут. Далее находился третий, меньший по площади двор, окруженный колоннадами. Завершали же ансамбль в глубине его святилища — молельни, высеченные в скале.

Такая последовательность в распределении частей ансамбля способствовала постепенному нарастанию приподнятого, мистического состояния участников культовых процессов.

Фасад храма, образованный четкими линиями портиков и соединяющих их пандусов, представляет собой, как и его план, гармоничное целое.

Храм возведен у подножия крутого обрыва Ливийского плоскогорья, прорезанного живописно выветрившимися вертикальными расщелинами. Колоннады портиков органично вписаны своим мерным ритмом в этот естественный величественный фон.

Стены храма покрывали раскрашенные рельефы, на которых среди культовых

сцен развевался подробный рассказ об экспедиции в страну Пуит (современное Сомали), предпринятой Хатшепсут для вывоза оттуда драгоценных материалов и редких растений.

На территории ансамбля стояло свыше двухсот полихромно расписанных статуй Хатшепсут и богов, так как в это время заупокойные храмы начали посвящать не только культу обожествленного царя, но и культу богов, в этом случае — верховного бога Амона и богини Хатор.

На террасах были устроены пруды и посажены деревья. Таким образом, в парадное, пышное оформление этого гармоничного по планировке и всем формам ансамбля наряду с яркой окраской ряда его архитектурных частей, рельефов и статуй включалась и зелень растений.

Характерные черты храмов первой половины Нового царства. Для планировки и внешнего облика подавляющего большинства других храмов первой половины Нового царства характерны следующие признаки. Планы их были прямоугольными и подчинялись единому правилу: все главные части располагались по одной оси. Основные части — это открытый двор, окруженный колоннадой — перистиль, колонный зал — гипостиль, святилища и кладовые. Вокруг храма возводили глухую каменную ограду, соответственно прямоугольной в плане форме. Таким образом, храм — «дом бога» вторил своей схемой жилому дому в усадьбе богатого египтянина, которая тоже была ограждена стеной и заключала внутренние дворы, галереи, залы, где кровли поклонились на столбах, и, наконец, интимные комнаты в глубине здания.

Фасады храмов имели вид так называемых пилонов (форма, возникшая в эпоху Среднего царства) — двух башен, прямоугольных в плане, а по силуэту похожих на усеченные пирамиды, с прямоугольным проходом между ними. Пилоны и вход были увенчаны карнизом характерной для египетской архитектуры мягко изогнутой формы — в виде выкружки и валика, который продолжался и по наклонным ребрам пилонов. Перед пилонами, как и в Среднем царстве, устанавливали обелиски и колоссальные статуи фараона, а к наружной стороне пилонов прикрепляли высокие мачты с флагами, которые довершали парадное, торжественное их убранство. Фасад храма обычно был обращен к Нилу, с которым храм соединяла дорога. По сторонам дороги распола-

на. 128 головых сфинксов, которые были священными животными бога Амона. Крупные статуи под открытым небом — во дворах, по краям парадных дорог, перед пилонами, вводились в качестве смысловых компонентов в культовые сооружения и стилистически органично включались в архитектурный фон. Уже издали ясно выделялись на фоне пилонов или между ступолами колонн обобщенные, несколько геометrizованные силуэты и объемы сидящих или стоящих фигур. В строгой конструктивности этих произведений с особой ясностью проявились наиболее каноничные нормы исполнения, восходящие еще к эпохе Древнего царства. Мягкая, зачастую декоративная трактовка форм, которая типична для многих заупокойных статуй Нового царства, сказывается в этих скульптурах лишь очень сдержанно — в характере проработки лиц и деталей одеяний.

Ярким примером могут служить гигантские статуи фараона Аменхотепа III, и теперь стоящие на своем прежнем месте, на западном берегу Нила, — так называемые Колоссы Мемнона. Когда-то они возвышались перед заупокойным храмом Аменхотепа III. Из аллеи сфинксов, подводившей к этому храму, происходят два Ленинградских сфинкса, установленные ныне на берегу Невы, на набережной перед зданием Академии художеств.

Часто в храмах было по несколько дворов и колонных залов. Гигантские колонны и мощные каменные балки архитравов поддерживали каменные плиты перекрытий гипостильных залов, имевших обычно более высокий средний проход. Сквозь за решетчатыми проемы в верхних боковых частях центрального нефа в зал проникал свет.

По мере приближения к святилищу потолки помещений постепенно понижались, а уровень пола — повышался. Внутреннее пространство как бы сжималось, становясь все более скрытым, доступным для все меньшего числа людей — только для посвященных в тайны культа. На стенах, колоннах и пилонах храмов помещали врезанные в их поверхность рельефы, на которых изображали преимущественно культовые сцены, а также фараонов, в символических схватках побеждающих сонмы врагов.

Храмы в Карнаке и Луксоре. Наиболее значительными в общегосударственном и художественном смысле сооружениями

указанного типа являются два храма, возведенные в Фивах на правом, восточном берегу Нила и посвященные богу Амону. В результате архитектурных работ, которые продолжались на протяжении столетий, они были преобразованы в обширный и блестящий по скульптурному убранству храмовый комплекс столицы. В наши дни храмы эти известны преимущественно по названиям двух современных небольших арабских деревень — Карнак и Луксор.

Храм в Карнаке, древний Ипет-Рес, сооружали с начала 2 тысячелетия и по 1 в. до н. э. Однако последнее обстоятельство не лишило карнакский ансамбль единства и цельности. Основные его части создали талантливейшие архитекторы: Инехи, при фараоне Тутмосе I в 16 в. до н. э., Аменхотеп, сын Хапу, и Аменхотеп Младший — при фараоне Аменхотепе III, в 15 в. до н. э.

Карнакский ансамбль грандиозен во всех своих частях. Мощны его пилоны, величественны гигантские статуи фараонов и обелиски. Обширны молчаливые пространства его дворов, окруженных колоннадами. Полон таинственного полумрака величественный гипостильный зал главного храма Амона с целым лесом тесно стоящих колоссальных колонн, наибольшие из которых имеют высоту 20,4 м, а диаметр 3,57 м. Все здесь рассчитано на создание впечатления сверхчеловеческой мощи, на то, чтобы сообщить вошедшему трепетное, неподнятое экзотическое или подавленное, приниженное состояние.

Храм в Луксоре, древний Ипет-Сут, был построен в два приема: архитекторами Аменхотепом Младшим, Гори и Сути при Аменхотепе III и при фараоне Рамзесе II архитектором Бекенхонсу, то есть в 15 и 13 вв. до н. э.

Луксорский храм Амона был вторым по размерам и значению в стране. Однако именно он оказал огромное воздействие на дальнейшее развитие всей храмовой архитектуры Нового царства. Будучи построен почти целиком генеральным зодчим Аменхотепом Младшим, он оказался наиболее стройно выполненным, типичнейшим храмом эпохи.

Для Луксора характерна исключительно четкая планировка. К культовым помещениям и молельням со статуями богов в глубине здания ведет величаво распахнутая анфилада из двух дворов с портиками. За первым двором стройно поднимает могучие стволы большая процессионная колоннада из четырнадцати колонн, поч-

Ил. 127
Ил. 129

ти 20 м высоты, с капителями в виде ил. 130 широко раскрытых цветущих метелок панируса. Эта колоннада, тип колонн, а также их обилие (всего в Луксоре 151 колонна) оказали влияние на оформление средних нефов гипостильных залов в храмах последующих перподов. Со своеобразной силой выражено ощущение могучей поддержки перекрытия ритмом близко сдвинутых, необычайно гармоничных по пропорциям, пучкообразных колонн в двойных колоннадах второго двора Луксора.

Скульптура. В скульптуре XVIII династии, как и в архитектуре, главную роль играли придворные художники, в творчестве которых в эту эпоху гармонично переплелись две линии — официального искусства и искусства, предназначенного для частных лиц. Так, даже в царских статуях канонического типа из заупокойных храмов стали значительно определеннее передавать физиономически конкретные портретные черты. Особенно же это начало сказываться в скульптурных изображениях представителей знати — из частных гробниц. Традиционная идеализация, обобщение форм имеет своеобразный оттенок во многих пластических изображениях этого периода. Например, в деревянных фигурах жреца Аменхотепа и его жены Рання (середина 2 тысячелетия до н. э., Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина) сдержанная торжественность общей композиции и трактовки легкого шага сплавлена с пленительной поэтичностью стройных, легких силуэтов. Эти стилистические признаки, которые вносили лирическое начало еще в пластику предыдущей эпохи — Среднего царства, при XII династии, особенно ясно видны в трактовке образа фараона при царице Хатшепсут.

Таковы, в первую очередь, статуи из заупокойного ансамбля царицы Хатшепсут в Деир-эль-Бахари начала 15 в. до н. э., изображающие ее в виде фараона, бога Осириса и сфинкса (Каир, Египетский ил. 126 музей). Во всех изваяниях Хатшепсут есть портретное сходство. Однако в статуях больших размеров, 8 и 5 м высотой, входивших во внешнее монументально-декоративное оформление храма, намечено только общее сходство. Статуи же из центральных помещений храма, имевшие сугубо культовый характер, с большой пропикновенностью, в очень мягкой манере, воссоздают индивидуальный облик царицы (мраморовидный известняк, Нью-

Йорк, Метрополитен-музей). Именно в этих скульптурах проявился в полной мере новый официальный стиль портретов XVIII династии. Специфический облик правителя передали, но идеализирован так, чтобы создать образ одухотворенный, дышащий радостью жизни. Моделировка поверхности обобщенных объемов тонкая и даже изящная.

Мягкость, изысканная утонченность и декоративность в характере проработки фиванской пластики постепенно все усиливались. Такие стилистические приемы получили наибольший расцвет в середине правления XVIII династии, в годы царствования фараонов Аменхотепа II и Аменхотепа III. Эти особенности стиля органично и ярко сказались также несколько позднее в своеобразно реалистическом искусстве короткого периода Ахетатона, которое было завершением развития искусства всей первой половины Нового царства.

Одевания статуй середины XVIII династии уже не обрабатывали гладкими полированными плоскостями. Их поверхность стали покрывать множеством струящихся линий, бороздок, передающих гофрированные складки одежд из тонких льняных тканей и мелкозавитые локоны пышных париков, модные в эпоху Нового царства. В результате образовывалась живописная грация объемных планов и разнообразнейшая игра света и тени, что еще больше подчеркивала полихромная раскраска статуй. Так трактовали образы вельмож и их жен, например жены вельможи Нахтми-ил. 131 на, наместника Нубии (известняк, конец ил. 132 15 в. до н. э., Каир, Египетский музей).

Те же стилистические признаки ощущаются и в официальных статуях царей. Например, в облике двух сфинксов фараона Аменхотепа III из заупокойного храма этого царя с западного берега Нила (теперь на набережной Невы в Ленинграде) особенно привлекательны плавность и мягкость общих контуров и масс фигур. И у этих монументальных изваяний фантастических существ декоративно тонко прорезан рисунок гривы — «накидки» на плечах и груди.

Текущесть форм удлиненных, изящных фигур особенно привлекательна в малой пластике, в которой эти особенности стиля могли развиваться наиболее свободно. Она представлена довольно многочисленной группой изображений обнаженных танцовщиц, музыкантов и служанок в различных живых позах и поворо-

тах. Вырезанные трехмерно и в рельефе, они служили изысканно-декоративными частями туалетных коробочек, ложечек или сосудов для ароматических масел. Такова, например, фигура плывущей девушки с цветком розового лотоса в руках, служившим сосудиком для ароматического масла (середина 2 тысячелетия до н. э., Москва, Музей изобразительных искусств им А. С. Пушкина).

В период XVIII династии получил дальнейшее развитие и тип сидящей фигуры, формы которой скрыты под одеждой. Эту группу скульптур прекрасно характеризует кубообразная фигура вельможи Сенмута — приближенного и зодчего Хатшепсут, являвшегося также воспитателем ее маленькой дочери, головка которой изображена у него на коленях (черный гранит, начало 15 в. до н. э., Берлин, Государственные музеи). В этом официальном монументализированном памятнике достигнута высшая для древнеегипетского искусства точка геометризма и статичности фигуры.

Рельефы и росписи XVIII династии. От эпохи Нового царства сохранилось огромное количество рельефов и росписей. Это раскрашенные рельефы на колоннах, стенах и пилонах храмов в Деир-эль-Бахари, в Карнаке и Луксоре; а также росписи царских и главным образом частных гробниц. В период XVIII династии появились и первые образцы древнеегипетской графики на папирусах — иллюстрации к ритуальным заупокойным текстам, так называемой «Книге мертвых».

В фиванских и других храмах — на их пилонах, стенах и колоннах помещали фризовидные рельефные композиции, в которых прославляли победы царей или представляли их во время совершения различных ритуальных обрядов. Ряд заново созданных композиций рассказывал о родословной фараонов, о происхождении их от богов. В таких рельефах появляется декоративная многоплановая разработка. Барельеф в тех местах, которые было необходимо выделить в связи с их смысловой значимостью, сочетали с высоким рельефом. Образовывались более интенсивные, контрастные тени по контуру той или иной фигуры или ее части.

Темы рельефов и росписей в царских гробницах были ограничены священными текстами и строго, плоско трактованными изображениями — иллюстрациями к ним (например, роспись в гробнице фа-

раона Аменхотена II, XVIII династия, 15 в. до н. э.).

Настенные же изображения в частных гробницах фиванского некрополя очень живописны и декоративны. Они отражают самые разнообразные стороны жизни и служебной деятельности вельмож, передают ритуал оживления тела хозяина гробницы для вечной жизни и, наконец, изобильный и радостный жертвенный пир. В разных помещениях в рельефы и росписи включены сцены работ в мастерских богатых поместий — гончаров, ювелиров, ткачей, изображения пахарей, сеятелей и жнецов за их занятиями. Показаны также охоты вельмож, прогон перед ними стад коров и овец, табунов лошадей. Гордые и хвастаясь высокими должностями, эти чиновники приказывали помещать на стенах своих «вечных домов» сцены походов, захвата крепостей, сбора податей, приема даров от иноземцев, наблюдения за строительством храмов. Мягки, утопченны по прорисовке силуэты фигур. Многообразно проработаны различные планы рельефов — складки одежд, детали украшений, мелкозавитые пряди больших нарядных париков.

Как и ранее, четким, подчиненным их ритуально-магическому назначению, было построчное размещение сцен на стенах. Однако ближе к середине периода XVIII династии, особенно со времен Тутмоса IV и Аменхотена III, при сохранении сочетания профиля головы и глаза в фас, развернутых фронтально плеч и профиля ног, появилось значительно большее, чем ранее, разнообразие свободно, непринужденно переданных движений, поз, поворотов фигур в три четверти, со спины и даже в фас, живописное многообразие группировок.

Таким образом, коренным стилистическим своеобразием фиванских рельефов и росписей при XVIII династии (особенно в 15 в. до н. э.) было более определенное, чем ранее, проявление жизненной основы древнеегипетского искусства, при одновременном исполнении всех изображений в господствующем в эту эпоху духе изысканной декоративности.

Большое место в отделке частных гробниц заняли темные росписи. В них значительно усилилась живописность цветовых сочетаний, в частности благодаря широкому применению тонов розовато-лиловых, желтых, голубоватых. Особенно характерно воспроизведение румянца, теней на лицах, разных оттенков светлой и

смуглой кожи, просвечивающей через тонкие белые легкие одежды.

Многие новые черты эпохи проявились уже в рельефах храма Хатшепсут, передающих эпизоды экспедиции в страну Пуит. Наиболее же ясно они видны в росписях и рельефах фиванских частных гробниц (например, деталь росписи на безымянной гробнице с изображением

Илл. 137 охоты вельможи в пильских зарослях, конец 15 в. до н. э., Лондон, Британский музей). Красочный, светлый мир возникает на их стенах. Многочисленные мелкие «штрихи» — детали делают эти композиции особенно жизненными и конкретными. Радостно пирует вельможа Нахт с суиргой, а под их креслом коника с аппетитом поедает рыбу. Юноша из имении вельможи Мена несет на плечах антилопу, очевидно, также предназначенную для обильной трапезы. Юные служанки, танцовщицы, арфистки и лютнистки на пирах знатных людей — Рехмира, Кенамона и других улаживают слух и зрение присутствующих дам и господ нежными ритмическими звуками и движениями (например, музыкантши и танцовщицы из безы-

мянной гробницы в фиванском некрополе, конец 15 в. до н. э.). Плавны и округлы силуэты и формы легких, гибких тел, удлинены узкие глаза, слегка прикрытые веками (например, в рельефе гробницы Рамеса, конец 15 в. до н. э.). Эти признаки — свидетельство рафинированных вкусов — продолжали существовать как очень характерные и в искусстве краткого, но яркого периода Ахетатона, завершившего развитие искусства XVIII династии.

Художественное ремесло XVIII династии. На роскошной, часто позолоченной мебели, рукоятках опахал и посохов, изящных вазах и кувшинах из фаянса, золота и камня бесконечно варьируются переплетения упругих стеблей цветущих лотосов и папирусов, рисунок их цветков, фигуры резвящихся антилоп. Разнообразны сочетания тонов, изгибающихся полос на стенках маленьких сосудов для благовоний, так называемых амфорисков и вазочек из катаного многоцветного стекла. Прекрасно представляет это изощренное художественное ремесло эпохи кресло из гробницы Юи и Туи, родителей любимой жены фараона Аменхотепа III — Тии (Каир, Египетский музей).

ИСКУССТВО СЕРЕДИНЫ НОВОГО ЦАРСТВА.

ВРЕМЯ ПРАВЛЕНИЯ АМЕНХОТЕПА IV (ЭХНАТОНА)

(первая половина 14 в. до н. э.)

Концентрация огромных богатств в руках высшей потомственной знати и кровно связанного с ней жречества, в первую очередь жрецов фиванских храмов Амона, необычайно усилила их, особенно к концу правления XVIII династии, при фараоне Аменхотепе III. С целью ослабить эту, все возрастающую полнитоко-экономическую силу знати и жречества, противостоящую власти и значению самого царя, сын Аменхотепа III фараон Аменхотеп IV (конец XV — начало XIV в. до н. э.) осуществил следующие решительные преобразования. Отстранив от главных государственных должностей чиновников из старой знати, он привлек из служилой знати людей, обязанных своим высоким положением не происхождению, а исключительно воле царя. Для того чтобы уничтожить самую основу идеологической власти жрецов, Аменхотеп IV объявил

всех богов Египта ложными, а истинным богом назвал Атона, солнечный диск, культ которого существовал в Египте уже в эпоху Среднего царства как один из многих местных культов в областях Среднего Египта, но широко распространен не был. Себя Аменхотеп IV стал именовать сыном Атона и единственным, кто познал подлинную веру. Так как поклоняться отныне следовало непосредственно сияющему на небе солнцу, последовали логическое запрещение любых его персонификаций, то есть воплощения в виде фигур человека или животных, а также ликвидация старых храмов. Святилища всех богов были закрыты, их изображения стали уничтожать, а храмовое имущество конфисковывали. Воспроизводить единственное божество было предписано только в виде солнечного диска с лучами, оканчивающимися человеческими руками. В свя-

зи со своими личными религиозно-философскими взглядами Аменхотеп IV стремился преодолеть также древнюю фиванскую художественную традицию, которая предписывала ту или иную меру идеализации всех изображений.

Царь потребовал, чтобы его физический облик, а также облик его жены и детей передавали наиболее приближенно к реальности. В течение первых четырех лет правления Аменхотепа IV и пребывания его в Фивах, еще до реформы в Карнаке, к востоку от главного святилища Амона был построен храм Ра-Горахте, бога солнца, одного из древних общегосударственных богов, связанных с солнечным культом. Один двор храма Ра-Горахте был украшен более чем сотней гигантских осирических статуй царя. Однако уже эти монументальные скульптуры характеризует очень конкретная, реалистическая трактовка черт лица и всей фигуры Аменхотепа IV.

В результате чрезвычайного обострения взаимной неприязни царя и жрецов центральных храмов на шестом году своего правления Аменхотеп IV покинул Фивы. Вместе со всеми близкими и двором он переехал в совершенно заново построенный город Ахетатон — «Небосклон Атона», приблизительно в 150 км к северу от Фив. Для сооружения новой столицы была выбрана не заселенная прежде долина, где ранее не существовал какой-нибудь культ, а следовательно, не было старых храмов и их жрецов. Свое имя Аменхотеп изменил на Эхнатон — «Благой для Атона», а имя жены — царицы Нефертити — на Нефер-Нефру-Атон, то есть «Прекрасна красотой Атона». В наши дни возле руин Ахетатона находится арабское селение Эль-Амарна. По его наименованию время правления Аменхотепа IV — Эхнатона и искусство этих лет часто называют амарнским.

Архитектура. Город Ахетатон, построенный по единому плану в течение пяти лет после религиозной реформы Аменхотепа IV, существовал всего лишь около четверти века. В связи с быстротой его сооружения и недолгой жизнью в архитектуру было привнесено мало нового. Археологические раскопки показали, как четко была организована его центральная часть с улицами, пересекавшимися под прямым углом. В центре города были возведены дворец и дворцовое святилище, главный храм Атона с его складами и жилищами жрецов, административные здания, казармы, а также дома-усадеб вельмож с хо-

зяйственными пристройками, дворами и садами. Ближе к окраинам были расположены дома ремесленников и хижины бедняков. Таким образом, изучение города Ахетатона дало возможность установить характерное размещение построек по социальному признаку, как это было и в Кахуне, городе эпохи Среднего царства.

Новой чертой в храмовой архитектуре Ахетатона было отсутствие в ней многоколонных залов. Так как поклоняться надо было солнцу, снявшему на небе, гипостили были заменены просторными дворами с многочисленными жертвенниками.

Главный дворец Ахетатона представлял собой прежде небывавший в архитектуре Египта, обширный комплекс из двух частей: приемной, парадной и личной, интимной с садами, дворцовым святилищем Атона и служебными, хозяйственными помещениями. Обе части, каждая из которых была окружена стеной, соединялись висячим крытым переходом, переброшенным через подводившую к дворцу дорогу. Входы во дворец имели форму пилонов. Среди парадных апартаментов торжественным убранством выделялся Широкий зал Атона с многочисленными статуями царя. Необычайно разнообразными были формы и роспись колонн в парадной и жилой частях дворца. Полы же в помещениях для отдыха фараона и его семьи были покрыты многоцветной росписью, которая передавала излюбленные в эпоху XVIII династии изображения бассейнов с лотосами, рыбами, порхающими в зарослях птицами и резвящимися быками, вокруг же — фризы из букетов и ваз, а также фигуры пленников — связанных нубийцев и азиатов.

Скульптура. Период Ахетатона был очень кратким: время правления и деятельности самого Аменхотепа IV — Эхнатона — около двадцати лет. И в эти годы, как и прежде, скульптура играла большую роль в смысловом оформлении дворцов, храмов и гробниц. Однако в связи с изменением официальных норм, на основе необычайного характера требований самого фараона к содержанию и форме изображений сложился особый, самобытный стиль искусства.

Резко своеобразен облик немногих сохранившихся статуй и рельефов самых первых лет правления Аменхотепа IV. Их отличает подчеркнуто конкретная, даже обостренная характеристика индивидуальных черт лиц и фигур царя, царицы и их дочерей, некоторая угловатость, резкость силуэтов и объемов. Чрезвычайно хорошо

представляют эту своеобразную изобразительную манеру части колоссальных осирических статуй Аменхотена IV из храма Ра-Горахте в Карнаке (Каир, Египетский музей), а также рельефы пограничных стен новой столицы из самого города, где изображена царская семья, которую осеяет Атон (Берлин, Государственные музеи).

Постепенно, через несколько лет после переезда Аменхотена IV — Эхнатона в новую столицу, в круглой пластике и рельефах смягчились силуэты, появились большая усюкоенность ритма плоскостей и линий, мягкость в переходах форм.

Все памятники физиономически конкретно, очень определенно воспроизводит тонкие черты аскетичного, одухотворенного лица царя. Отмечены болезненная узость его груди, слабость тонких рук и ног, что особенно бросается в глаза, так как женственные его бедра широки и массивны.

Аналогична передача физических признаков и царицы и маленьких царевен (например, на рельефе домашнего алтаря из Амарны с изображением семьи Эхнатона, Каир, Египетский музей).

Средства же пластического воплощения всех названных черт — выверенные тысячелетней практикой и издревле же канонизированные, то есть узаконенные, остались неизменными. В круглой скульптуре — это равновесие и статика при размещении объемов в пространстве. Таковы общие композиции наиболее ранних осирических изваяний Аменхотена IV из Карнака, спокойно, фронтально стоящих, а также других фигур — с жертвенником в руках или коленопреклоненных. Традиционно сохранение за спиной многих фигур части блока, например в известняковых статуэтках немолодой Нефертити (Берлин, Государственные музеи) и первого преемника Аменхотена IV Сменхкара с жертвенником (Каир, Египетский музей).

В рельефах и росписях времени Ахетатона тоже сохраняются многие канонические черты: сочетание профиля лица с глазом в фас, условная четкая «развернутость» фигур на плоскости, декоративная уплощенная трактовка объемов — отсутствие линейной и воздушной перспективы, а также разномасштабность фигур в одной композиции. При распределении изображений на стенах, как и в течение предыдущих столетий, художники придерживались логической последовательности

развития сюжетов и симметрии их размещения, выделяя специальным линейным обрамлением большие композиции, занимающие целые стены.

Правда, в рельефах и росписях дворцов и гробниц Ахетатона появилось много сюжетов и бытовых деталей, не встречающихся ранее (например, скульптурный набросок на обломке известняка с изображением юной царевны, поедающей жареную утку, Берлин, Государственные музеи), связанных главным образом с воспеанием любви, согласия, душевной близости между царем, царицей и их детьми. Таков и полный безмятежной радости «Обед царской семьи» — рельеф из гробницы вельможи Хеви в Ахетатоне. К этой же группе произведений принадлежит и рельеф с изображением «Оплакивания умершей царевны» из гробницы в Ахетатоне. Все позы и движения воздетых и заломленных рук приближенных передают их скорбь. Особенно же искреннее, глубокое человеческое горе воплощают фигуры стоящих у ложа мертвой девочки Нефертити и сжавшего ее руку, как бы поддерживающего ее Эхнатона.

Памятники этого периода создавали талантливые художники фиванских мастерских с чрезвычайно высоким уровнем подготовки, умевшие осуществлять разнообразные творческие задачи. Они были воспитаны в многовековых традициях фиванского искусства, которое ярко расцвело еще до периода Ахетатона — в течение всей XVIII династии. При Аменхотене IV эти мастера работали сначала в самих Фивах, а затем в Ахетатоне. При раскопках в Ахетатоне было обнаружено несколько скульптурных мастерских, выполнивших статуй и рельефы для храмов, царских дворцов и по частным заказам знатных лиц. В помещении мастерской главного скульптора Тутмоса были открыты наиболее яркие памятники эпохи: парадные бюсты Эхнатона и Нефертити (Зап. Берлин, Шарлоттенбург, музей), незаконченный портрет юной Нефертити из песчаника (Берлин, Государственные музеи), статуэтка Нефертити в немолодом возрасте и портретная голова царевны Меритатон (обе в Берлине, в Государственных музеях). Все эти произведения отличаются чрезвычайно тонким, в физиономическом плане, воплощением образов, строгим отбором черт, наиболее характерных для каждого из изображенных в разные периоды жизни. По глубине индивидуальной характеристики к этой груп-

не скульптур с полным правом можно отнести и портретную голову матери Аменхотепса IV — царицы Тии (Берлин, Государственные музеи).

Художественное ремесло нашло в краткий промежуток правления Эхнатона и его первых двух преемников — Сменхкара и Тутанхамона, также очень недолго царствовавших, необычайно многогранное применение. Стиль произведений этой сферы творчества отличается образной и пластически-цветовой утонченностью и очень большой декоративностью. Наряду с обычной гаммой охристых, зеленых, синих, белых и черных тонов широко применяли оттенки — бирюзово-голубые, беловато-желтые, зеленовато-синие, фиолетовые.

Разнообразнейшие изделия высокопрофессионального художественного ремесла дали раскопки в фиванском некрополе — гробнице фараона Тутанхамона, второго преемника Эхнатона. Кровати и кресла, сундуки и ларцы, кубок и светильник в виде лотосов, жезлы и опахала, сандалии, ожерелья, перстни и другие предметы — все свидетельствует об изысканном ощущении своеобразной красоты каждого материала, будь то дерево, кость, металл, стекловидный сплав — смальта или полудрагоценные камни (все в Каире, в Египетском музее). Так, очень тонко декоративна золотая портретная маска с мумии фараона с мягко пролепленным, глубоко психологически трактованным лицом и вставками из темно-синего лазурита на головном платке, красноватых, оранжевых и бирюзовых самоцветов и смальт — на широком ожерелье (Каир, Египетский музей).

Религиозно-политическая реформа Аменхотепса IV — Эхнатона была заранее обречена на неудачу, так как остались неизменными социально-экономическая основа и идеология древнеегипетского об-

щества. В помах сохранились не утратившие там своих богатств и влияния родовая знать и жрецы. Не были физически уничтожены и высшая фиванская знать и жречество, которые люто ненавидели царя-еретика. Темный забитый народ продолжал тайно поклоняться древним богам, не в силах постичь философское своеобразие и суть новой веры. Сократился приток в страну рабов, золота, так как царь, будучи целиком поглощен осуществлением своих внутригосударственных преобразований, не предпринимал военных захватнических походов в Нубию и Сирию, как многие его предшественники в эпоху Среднего и Нового царства. Поэтому реформа не принесла серьезных материальных преимуществ даже среднему слою рабовладельцев, на которых царь старался опираться. Таким образом, в самых различных кругах свободного населения Египта нарастало недовольство.

Вскоре после смерти Эхнатона в первой четверти 14 в. до н. э., при Тутанхамоне, старая знать и жречество, пойдя на соглашение с новой служилой знатью, полностью восстановили прежние порядки. Тутанхамон пересек в Фивы, снова ставшие столицей страны. При четвертом же преемнике Эхнатона, царе Харемхебе, реакция особенно усилилась: уже почти полностью безлюдный город Ахетатон был «разметан», его постарались стереть с лица земли, чтобы уничтожить и самую память о правлении царя — «еретика из Ахетатона».

Однако искусство периода Ахетатона внесло много нового, и в этой области полный возврат к прошлому был уже невозможен. Искусство следующих, XIX и XX династий, развивая традиции всей XVIII династии, наследовало и образную глубину и эстетическую утонченность искусства Ахетатона.

ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ НОВОГО ЦАРСТВА

(вторая половина 14 — начало 11 в. до н. э.)

Начиная с XIX династии Египет опять вступил в полосу войн. В результате усиленных походов фараонов Сети I и Рамсеса II была возвращена утраченная к концу правления XVIII династии часть египетских владений в Передней Азии —

в Палестине и Сирии и укреплено господство Египта в Нубии. Однако народы, казалось бы, навечно покоренные фараонами и в Нубии и в Передней Азии, продолжали сопротивляться деспотической власти египтян. Так, царям XIX ди-

настигн пришлось вести долгую борьбу за преобладание в Сирии и Палестине с противником, оказавшимся равным им по силам, — с Хеттским государством. Тем не менее в Египет снова хлынул поток богатств, что позволило возобновить широкое строительство.

При кажущемся спокойствии внутри страны продолжалась борьба фараонов со знатностью и жречеством, которая приняла теперь скрытые формы; Рамсес II, правивший шестидесять семь лет, не стремился уже порвать решительно с вновь очень укрепившимися фиванскими жрецами, а постарался лишь ослабить их огромную власть. Фивы остались официальной столицей государства, там даже шло большое строительство в храме Амона и были сохранены художественные мастерские. Реальную же столицу — место своего пребывания — Рамсес II перенес в свой родной город Танис в Дельте, который он переименовал в Пер-Рамсес («Дом Рамсеса»). Могучую поддержку, охрану себе фараоны XIX династии создали и в виде регулярного войска с обширными отрядами конницы и иноземных наемников, которых оплачивали из царской, государственной казны.

Архитектура. В архитектуре и изобразительном искусстве и во второй половине Нового царства сохранилось главенство Фив. Именно в этом столичном городе во времена XIX и XX династий развернулось широкое храмовое строительство. Грандиозны были масштабы сооружений, чрезвычайной насыщенностью отличалось их оформление, очень широко применялись колонны. В фиванских храмах окончательно определилась следующая конструкция гипостильных залов: выделение двух рядов более высоких колонн среднего нефа в виде раскрытых метелок папируса, при более низких колоннах боковых нефов в виде одиночных стеблей папируса или их связок с нераспустившимися верхушками. По смыслу эти ряды колонн воспроизводили пыльные заросли, где, по древнеегипетским культовым представлениям, родился в цветке лотоса бог солнца. Пышная и красочная декорация стен, стволов, капителей колонн и архитравов в виде полихромно раскрашенных рельефов органично их дополняла.

Именно в эти века достигли наибольшего размаха архитектурные работы в храме Амона в Карнаке. Были продолжены и окончены строительство и декорирование колоссального гипостильного зала — 103 м

длины, 52 м ширины, со 134 колоннами, — который начали еще при фараоне Аменхотепе III, а во второй половине Нового царства строили при фараонах Харемхебе, Рамсесе I, Сети I и закончили при Рамсесе II. Авторы карнакского гипостильного зала — зодчие Аменхотеп Младший, Майя, Иуна и его сын Хатнаи.

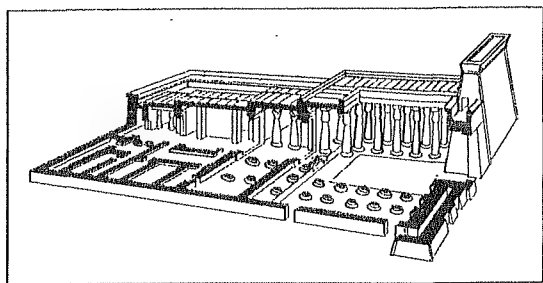
Типичнейшим храмом второй половины Нового царства в ансамбле Карнака с очень четким планом — пилоны, двор, залы и святилище с подсобными помещениями — является и небольшой храм бога луны Хонсу, сына бога Амона и богини Мут-Сохмет (рис. 4). Начатый во времена Аменхотепа III (общую его планировку в настоящее время приписывают Аменхотепу, сыну Хапу), он был завершен зодчим Серамоном и Рамсенахтом при фараоне XX династии Рамсесе III, последнем сильном правителе Нового царства.

К гармоничному и величавому храму Амона в Луксоре, построенному зодчим Аменхотепом Младшим при фараоне Аменхотепе III, в период правления Рамсеса II зодчим Бекенхонсу были пристроены пилон и большой двор с колонным портиком и гигантскими статуями Рамсеса II между колоннами и перед пилоном.

Два храма Рамсеса II в Абу-Симбеле, в Нубии, близ вторых порогов были целиком вырублены в скалистом откосе левого берега Нила. Но и в этих скальных храмах были воспроизведены те же архитектурные детали, что в храме Хонсу. Плоскостям фасадов придана трапециевидная форма пилонов. На их фоне из того же скального массива изваяны гигантские статуи: фасад большого храма (посвящен Рамсесу II и богам Амону, Ра-Горахте и Птаху) украшают четыре двадцатиметровые сидячие статуи Рамсеса II, фасад малого храма, посвященного богине Хатор, — стоящие статуи царя и его жены царицы Нефертари, изображенной в образе этой богини. Прямоугольный проход посередине фасада большого храма ведет в первое помещение со столбами и монументальными осирическими статуями царя. Потолок традиционно расписан синим, как небо, и усеян золотистыми звездобразными фигурами. Соколы — эмблемы обоженного царя и одновременно солнечного божества — распластали на этом своде свои крылья. Далее следует трехнефный колонный зал, а за ним — святилище. В последнем рядом с изваяниями верховных богов Амона, Ра-Горахте и

Птаха помещено и изображение Рамсеса II. Таким образом, все в храме служит прославлению могучего царя.

Рамессеум. На западном берегу Нила, напротив Фив, зодчий Пепра возвел для Рамсеса II заупокойный ансамбль, так называемый Рамессеум. В сложный план его, определявшийся погребальным ритуалом, были включены дворец (вероятно,



4. Храм бога Хонсу в Карнаке. Зодчие Аменхотеп, сын Хану, Серамон и Рамсенахт. Общий вид. XX династия. 1-я четверть 12 в. до н. э. Реконструкция

местопребывание фараона во время хебседного церемониала), храм с рядом дворов, колонных залов и святилищем, кладовые. Части этого ансамбля были обильно и парадно оформлены скульптурой и росписями. Так, фасад дворца имел вид портика с двойной колоннадой и величественными осприческими колоссами царя. Колоннады обрамляли и несколько дворов, ритмически объединяя их и декорируя. Соединение в комплексе Рамессеума заупокойного храма и дворца явилось первым из аналогичных решений в архитектуре конца Нового царства.

Заупокойный ансамбль Рамсеса III в Мединет-Абу, тоже на западном берегу Нила, недалеко от Фив, повторял в основном четкую планировку Рамессеума по одной (центральной) оси. В отличие от последнего он лучше сохранился. Ансамбль был окружен двумя стенами крепостного характера с башенками-бойницами. Попастъ за стены можно было, пройдя сквозь двое монументальных ворот, флажированных прямоугольными в плане башнями, увенчанными зубцами. В выделенном третьей внутренней стеной центральном участке ансамбля находились храм, дворец, кладовые, сад и пруд. В целом облик ансамбля был строг и величав благодаря четкости, простоте форм крепостных стен, башен и ясности общей планировки. Детали же оформления интерье-

ров дворца и храма, их колонных залов были тяжеловесны, излишне массивны (например, базы и капители колонн).

Скульптура. Круглая скульптура второй половины Нового царства в ряде случаев характеризуется массивностью, подавляющей тяжестью форм, подчеркнутой физической мощью фигур. Эти качества особенно присущи скульптуре с севера страны — из Мемфиса, Таниса, Пер-Рамсеса. Таков, например, колосс Рамсеса II из Таниса (Каир, Египетский музей). Намеренное обращение к традициям Древнего царства было вызвано тем, что перечисленные стилистические приемы способствуют монументализации изображений, а следовательно, возвеличиванию образа правящего царя.

Арханизацией облика отличаются и четыре гигантские статуи Рамсеса II на фасаде его большого храма в Абу-Симбеле, а также колоссы этого царя в храмах Амона в Карнаке и Луксоре и огромные его статуи в виде Осириса в Рамессеуме. У этих скульптур обобщены, монументализированы все объемы. У всех в лицах переданы лишь самые основные, типичнейшие портретные признаки. Все они, образно дополняя храмы и дворцы, в конструктивном отношении являются неотъемлемой их частью. Небывало торжественно воздвигаются статуи на фоне пилонов, столбов и между колоннами. Эти, наделенные сверхчеловеческой мощью и спокойствием монументы придают еще более величавое звучание самой грандиозной архитектуре.

В лучших образцах круглой пластики второй половины Нового царства, не предназначенных непосредственно для декорации какого-нибудь здания, таких, например, как голова мужской статуи (Будапешт, Музей изобразительных искусств) и статуя писца Хапи из Карнака (Каир, Египетский музей), выразительная портретная характеристика при помощи тонкой моделировки формы дополнена очень нарядной, рассчитанной на живописную игру света и тени проработкой прядей париков и складок одежды. Эти стилистические черты выступают и в скульптурной группе градоначальника Фив Аменемхеба с женой и матерью — 14 в. до н. э. — и фигуре коленопреклоненного мужчины с паосом — 14 в. до н. э. (обе в Ленинграде, в Эрмитаже).

Даже в некоторых статуях царей, например в изображении сидящего на троне фараона Рамсеса II (происходит из Кар-

нака, Турин, Египетский музей), лицо, фигура, одяние и атрибуты трактованы не в обобщающем, приподнято символическом, а в конкретно светском плане.

Рельефы и росписи. В официальных рельефах храмов и дворцов XIX и XX династий художники выделяли образ фараона как покорителя других народов, главу сильнейшего государства, как торжествующего охотника. Причем, даже в этих, наиболее традиционно трактованных храмовых рельефах присутствуют черты искусства XVIII династии: плавность утонченно изящных силуэтов, мягкая декоративная проработка объемов. Таковы, например, рельеф из храма Амона в Карнаке с изображением фараона Сети I, который поднимается на колесницу, и рельеф из абидосского храма Сети I, где он изображен с сыном во время охоты, а также рельеф на пилоне храма фараона Рамсеса III в Мединет-Абу, где он повергает массу врагов.

Очень живо воспроизведена сцена охоты Рамсеса III на диких быков. Эта рельефная композиция, помещенная также на пилоне храма в Мединет-Абу, особенно живописна благодаря разнообразнейшей игре света и тени во врезанных линиях пересекающихся, как бы колеблемых ветром стеблей тростника.

Отголоски трактовки первой половины Нового царства и периода Ахетатона сказываются даже в цветовой строе росписей царских гробниц в некрополе Фив. Наиболее характерны в этом отношении гробницы Сети I, Рамсесов II и III, жены Рамсеса II — царицы Нефертари.

Культовые композиции на стенах их многочисленных, последовательно расположенных помещений включают различные изображения, связанные с солярным культом, воскрешением фараона, его постепенным переходом в загробный мир, в сонм богов.

Фигуры прорисованы легкой, строго графичной линией (например, в гробнице Нефертари). Но даже при плоскостности каноничной раскраски больших участков одежд и тел общая их цветовая гамма ножная, тонкая.

Особенно долговечны традиции XVIII династии жили в рельефах и росписях гробниц фиванской знати, а также, правда, в течение небольшого срока, в аналогичных памятниках из Мемфиса. Живописны по приемам и очень естественны, повествовательны такие росписи фиванского некрополя, как ловля рыб и птиц на стене

гробницы Хатиап, как молитва под пальмой из гробницы Амонпахта.

К этому же кругу памятников относится и стела вельможи Сетару из Фив (Ленинград, Эрмитаж) с мягко пролепленным и тонко декоративно расписанным рельефом, набросок на куске известняка — фигура стоящего мальчика (вторая половина 2 тысячелетия до н. э., Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина). Из гробницы же в Мемфисе происходит рельеф с группой плакальщиц (середина 14 в. до н. э., Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина). Композиция включает несколько мужских фигур, стоящих, коленопреклоненных и припавших к земле. Выразительные позы и силуэты, а особенно разнообразные движения рук и пальцев воплощают богатейшую гамму скорбных чувств — разные степени отчаяния, горя, тоски по умершему.

Постепенно в рельефах из частных гробниц XIX и XX династий (как и в круглой скульптуре), особенно к концу правления династии Рамессидов (в 12—11 вв. до н. э.), усиливается изысканная декоративность изображений, технически выполненных с блеском, но в образном отношении академически холодных.

Развитие искусства Нового царства со второй половины 14 в. по начало 11 в. до н. э. было приостановлено резким ухудшением положения страны. Произошло это потому, что длительные войны, которые вели правители Египта, серьезно ослабили его экономику. Участились нападения на долину Нила ливийцев. С севера же к границам Египта подступили иноземные племена, так называемые «народы моря», объединение которых до этого разгромило Хеттское царство и захватило египетские владения в Азии.

В конце XIX династии постоянная борьба помовой знати за власть и неоднократные восстания рабов привели к распаду государства и смене династий. Но и у следующей, XX династии уже не было сил вернуть земли в Сирии и утраченную Нубию. Прекратился приток рабов, усилилась эксплуатация свободного населения страны. Стараясь преодолеть стремление знати к самостоятельности, фараоны пытались опереться на жречество. Они дарили храмам земли и рабов, способствуя этим их чрезвычайному могуществу. В результате к концу Нового царства трон царей Египта оказался в руках верховного жреца бога Амона.

ИСКУССТВО ПОЗДНЕГО ПЕРИОДА

(11—4 вв. до н. э.)

¹ В течение Позднего периода продолжалась ослаблявшая страну бесконечная борьба разных групп знати за власть. Еще более участились восстания беднейшего населения и рабов, нападения на страну пазиев. Египет окончательно утратил земли в Нубии и Сирии.¹

С начала 11 в. до конца первой половины 10 в. до н. э. Египет, вновь распавшийся на две части около 1050 г. до н. э., оказался под властью двух самостоятельных групп правителей: на севере, в Дельте, — номархов Таписа, которые образовали XXI династию, а на юге, со столицей в Фивах, — жрецов Амона, родственно связанный с танисскими фараонами.

С середины 10 в. до конца 8 в. до н. э. Египет снова объединили XXII—XXIV ливийские династии, устроившие свою столицу в городе Фубастисе, в северной части страны.

С конца 8 в. по первую половину 7 в. до н. э., в период господства XXV нубийской, или эфионской, династии, столицей страны снова стали Фивы. В это время в Нубию особенно явственно проникли многие формы египетской культуры. Например, в столице Нубии — Напате соорудили гробницы фараонов-нубийцев в виде небольших пирамид из кирпича.

В 671 г. до н. э. Египет был покорен ассирийцами. Борьбу против них возглавили правители западной Дельты, которым удалось снова в 663 г. до н. э. объединить под своей властью весь Египет и образовать XXVI саисскую династию (663—525 гг. до н. э.) со столицей в городе Саисе, в западной Дельте.

В связи с такой частой сменой центральной власти и нехваткой средств в Поздний период возводили очень мало монументальных построек. Для погребения фиванских фараонов в некрополе Фив использовали заброшенные скальные гробницы. В Таисе для устройства скромных усыпальниц местных правителей употребляли части старых зданий. Только при ливийском фараоне Шенонке I зодчим Харемсафом был сооружен обширный дворец-седа и начата постройка первого гигантского пилона (около двадцати метров в высоту) в храме Амона в Карнаке, который был закончен уже в эпоху Птолемеев, в 4—1 вв. до н. э. При нубийском же фа-

раоне Тахарке посреди двора Шенонка I возвели монументальную колоннаду с капителями в виде раскрытых метелок папируса, от которой теперь сохранилась одна колонна.

Краткий расцвет искусства благодаря некоторому подъему экономики наблюдается во время правления саисской династии. Снова развернулось строительство, на этот раз главным образом в столице — Саисе, о зданиях которого мы знаем по упоминаниям греческого историка Геродота.

Тяжелая политическая ситуация и обстановка крайнего ослабления хозяйства страны, естественно, не способствовали развитию и изобразительного искусства. Правда, даже в периоды самого тяжелого безвременья спрос на работу художников обеспечивала тесная связь искусства с заупокойным культом. Поэтому мастерские продолжали работать. Из них выходили порой произведения, которые не только технически, но и по образной глубине не уступали лучшим произведениям искусства предшествующих периодов. В общем, в течение 11—9 вв. до н. э. в пластике Фив сохранилось тяготение к изысканной нарядности в подаче изображений, характерным свидетельством чего является изящная бронзовая статуэтка ливийской царицы Каромамы (Париж, Лувр). Боль-
шую нарядность придают этой скульптуре ожерелье и орнамент одежды, выполненные из тонкой золотой проволоки, вбитой в поверхность бронзы. 153

Некоторое оживление художественной жизни наступило при эфионской династии, с конца 8 по первую половину 7 в. до н. э., когда выполнялись заупокойные портреты знатных лиц, наделенные индивидуальными характеристиками.

Типичны для этого времени бронзовая статуэтка фараона Тахарки (Ленинград, Эрмитаж) и статуя из черного гранита градоначальника Фив в правление Тахарки — Менпуэмхета, от которой сохранилась верхняя часть (Каир, Египетский музей). При традиционности общей композиции, объемной монументализированной трактовке формы, декоративности в проработке деталей в этих скульптурах убедительно и тонко переданы этнические — негроидные — и психологические черты. На. 154

Живой характерностью сплуттов, объемов, движений отличаются многочисленные бронзовые, каменные и деревянные статуэтки богов в виде различных животных: например, богини Баст в образе кошки, быка Аписа (обе в Ленинграде, в Эрмитаже). Однако большинство портретов этого времени, технически совершенных и декоративно отделанных, в образном отношении пусты и холодны.

В 525 г. до н. э. Египет был завоеван персидской державой Ахеменидов. В течение 5 и 4 вв. до н. э. шла борьба за освобождение от этого ига.

Реалистические традиции древнеегипетского искусства не умерли и после санскского периода и даже после персидского завоевания. Они ярко сказываются в ряде портретных изображений жрецов, например голове жреца из зеленого базальта 5 в. до н. э. (Берлин, Государственные музеи) с резко индивидуальной характеристикой немолодого, сурового человека с усталым, но властным и холодным лицом.

Сохранил Египет известную самостоятельность и после завоевания его в 332 г. до н. э. греко-македонцами, уже под управлением македонской династии Птолемея, когда в страну проникло сильное влияние античной культуры. Сохранил он и в эти века не угасшие творческие «импульсы» и большое традиционное мастерство во всех сферах искусства. Даже в эллинистическое время были сооружены строгие и стройные храмы, следующие главные элементы планировки и облика храмов Нового царства.

Таков храм богини Исида на острове Филе (2 в. до н. э.), храм бога Гора в Эдфу (3—1 вв. до н. э.), храмы богини Хатор в Дендера (1 в. до н. э.— 1 в. н. э.)

и бога Себека в Ком-Омбо (2—1 вв. до н. э.). Общий облик их был менее грандиозен и приподнято торжествен, чем ранее. Однако пропорции и формы основных архитектурных частей и декора, а также рельефов и круглой скульптуры по-прежнему сгармонизированы так, что образуют, как и в классическую эпоху Нового царства, органичное целое.

Моноументальные рельефы на их стенах и пилонах, по-прежнему величаво воспевающие образы древнеегипетских культов, характеризуются контрастной, очень живописной игрой света и тени. Торжественно встречаются входящего величаво-спокойные монолитные фигуры соколов, олицетворяющие Гора, в храме этого бога в Эдфу.

Правда, в деталях планы храмов становятся более сложными: расстояния между колоннами при переходе из двора в гипостиль до половины высоты перекрывают стенки, превращая, таким образом, зал в более замкнутое, отгороженное от двора помещение (что соответствует усложнившимся культовым церемониям — таинствам). Колоннады во дворах получают капители многообразных, очень утяжеленных, эклектичных форм, что свидетельствует о позднейшем времени их создания. Появление в египетском зодчестве таких «композиционных», то есть сложных капителей ранее было невозможно и произошло под влиянием греко-римской архитектуры.

По существу, Поздний период — время медленного, но неуклонного упадка во всех сферах экономики, политической жизни, а также искусства. Даже некоторое оживление во второй трети 1 тысячелетия до н. э. торговых и культурных связей Египта с эллинистическим миром и Передней Азией не могло остановить этот процесс.

ИСКУССТВО ПЕРЕДНЕЙ АЗИИ

ВВЕДЕНИЕ

Страны Передней Азии — крупнейший наряду с Египтом очаг древневосточной культуры. Это Двуречье, земли между Евфратом и Тигром, где существовали государства Шумер, Аккад и Вавилон. Это Сиро-Финикия и Палестина — на восточном берегу Средиземного моря. В Малой Азии и Северной Сирии государство хеттов и хурритское государство Митанни, в горных районах к северу и северо-востоку от Тигра — Ассирия и Урарту, а также Иранское государство.

Многообразен этнический состав населения Передней Азии. Многочисленны и разнообразны художественно-исторические памятники чрезвычайно большой эстетической значимости. Здесь была высоко развита архитектура. Создавались круглая скульптура и рельефы, настенные росписи, керамические, каменные и стеклянные сосуды, ювелирные изделия.

Главным строительным материалом в районе древнейшей культуры Передней

Азии, в Двуречье, на протяжении тысячелетий был в отличие от Египта кирпич-сырец. Широко применяли его наряду с камнем и в прибрежных областях Восточного Средиземноморья, и даже в богатых разнообразными каменными породами горных областях.

Ни в одной из религий Передней Азии не сложилось представление о переселении души умершего человека в похожее на его тело изображение при повсеместно существовавшей вере в загробную жизнь. Поэтому в Передней Азии в меньшей степени, чем в Древнем Египте, развилось портретное искусство.

Историю Передней Азии, в том числе и историю искусства, делят на условно обозначаемые этапы развития. Для древнейшего времени — по центрам, в которых обнаружены наиболее характерные памятники каждого периода, или по археологическим слоям. В более позднее время — по государствам и династиям.

ИСКУССТВО ДВУРЕЧЬЯ

В 6—5 тысячелетиях до н. э. в Северном и Южном Двуречье существовало племенное общество.

Культура и искусство Двуречья этой ранней эпохи прошли путь развития, который условно определяется следующими наименованиями. Период Халаф (Телль-Халаф), датируемый концом 6—5 тысячелетиями до н. э. За ним следует период Убайд — 4000—3500 гг. до н. э. Наступивший затем период Урук охватывает время с 3500 по 3000 г. до н. э. Завершающим является период Джемдет-Наер с 3000 до 2850 г. до н. э.

С конца 4 тысячелетия до н. э. в болотистом Южном Двуречье, очевидно, уже жили шумерийцы, которые постепенно ассимилировали существовавшие здесь ранее племена. Шумерийцам приходилось вести постоянную борьбу за существование. На протяжении всего 4 тысячелетия

до н. э. они были вынуждены отвоевывать у болот земли, удобные для занятия сельским хозяйством. Постепенно шумерийцы научились сооружать для осушения почвы дренажные каналы. Осваивая более высоко лежащие участки, они создавали систему оросительных каналов. В результате, даже при очень примитивных формах земледелия того отдаленного времени, естественные плодородные почвы, напесенной мощным течением Евфрата и Тигра, позволяло получать излишки сельскохозяйственных продуктов. На основе присвоения главами родовых общин значительной доли материальных благ происходило постепенное имущественное расслоение шумерийского общества. В конце 4—начале 3 тысячелетия до н. э. сельское хозяйство отделилось от ремесла и началось применение рабского труда.

К этому времени наиболее крупные и богатые поселения уже превратились в города. Вся власть в них, экономическая, общественная и религиозная, сосредоточилась в руках правителей из числа родовой знати. Свое главенствующее положение они защищали с помощью дружины, состоявших из жителей городов. Однако в эту пору в первых городах-государствах Шумера еще сохраняли значение, как в сельских общинах, советы старейшин и народные собрания.

Вследствие того, что в Двуречье отсутствовали строительный камень и лес, в течение 4 тысячелетия до н. э. складывались формы архитектуры из сырцового кирпича. Постепенно вырабатывались планы, характер оформления фасадов, конструкции перекрытий, сначала жилищ, а позднее гражданских построек, дворцов и храмов.

Периодические разливы Евфрата и Тигра, часто катастрофические, заставляли выбирать для поселений возвышенные места. Затем из века в век новое строительство осуществляли на утраченных руинах старых построек. Рядовые жилища из сырцового кирпича прошли путь развития от небольших однокомнатных, прямоугольных в плане построек с круглой пристройкой до многокомнатных домов с плоскими и двускатными крышами. Остатки поселений с домами названных типов открыты при раскопках в Телль-Арпачийе, Хассуне, Джармо. Археологическими работами в древнем Уре была обнаружена даже керамическая модель дома.

В конце первой половины 4 тысячелетия до н. э., в период Убайд, в центральной части древнейших городов были построены первые небольшие храмы из сырцового кирпича с прихрамовыми хозяйственными помещениями. Относящийся к периоду Убайд храм в городе Эреду (современный Абу-Шахрайн) является древнейшим из ныне открытых. Его планировка и общая композиция стали характерными и для всех последующих храмов Шумера. Храм возвышался над окружающими домами благодаря тому, что был сооружен на высокой платформе, защищавшей его от почвенной влаги. Для подъема на платформу служили лестницы, или пандусы. Прямоугольное здание самого храма располагалось не посередине платформы, а ближе к одному из ее краев. Планировка самого храма была основана на распределении помещений вокруг центрального зала или двора. В дальнейшем в разных

пунктах Двуречья зал этот бывал открытым или имел балочное перекрытие. Стопы храма снаружи и внутри, а также боковые стороны платформы членили невысокие прямоугольные в плане выступы — лопатки. Это было средство для укрепления сырцовых кладки и одновременно ее декорации.¹

Расписная керамика. Памятники искусства периода Халаф были найдены в могилках поселений Северного Двуречья — Халаф (Телль-Халаф), Телль-Арпачийя, Хассуна, Самарра и других. Здесь открыто много расписной многоцветной керамики — бокалов, чаш, блюд, сделанных без помощи гончарного круга, который появился только в конце 4 тысячелетия до н. э. уже у шумерийцев. Сосуды обожжены и имеют тонкую по цвету коричневатую-красную, бледно-розовую, желтоватую или желто-зеленую окраску. Схематичные, тонко прорисованные черным, коричневым, красным или желтым, фигуры птиц, рыб, женщин, скорпионов (несомненно, связанные с магическими представлениями, погребальными обрядами) размещены крестообразно — вокруг розетки или свастики — так, что создается ощущение бесконечного их вращения, «полета» по кругу.

Статуэтки периода Убайд. От периода Убайд сохранилась круглая пластика: глиняные статуэтки, являющиеся, очевидно, изображениями женских и мужских божеств плодородия (Оксфорд, Ашмолсан-музей; Багдад, Иракский музей). Все они отличаются стройными пропорциями, четко воспроизведенными основными формами тел, а также признаками пола; фантастическими, похожими на лягушачьи или змеиные, головами. Своеобразна следующая закономерность пластической передачи: ясное выделение объемов и расчлененность верхних частей статуэток — их голов, плеч, рук; графическая пророчечность треугольников на бедрах — символ женского начала и, наконец, в нижней части скульптур — обобщенная, суммарная линия не отделенных друг от друга ног.

Периоды Урук и Джемдет-Наср (вторая половина 4 — начало 3 тысячелетия до н. э.)

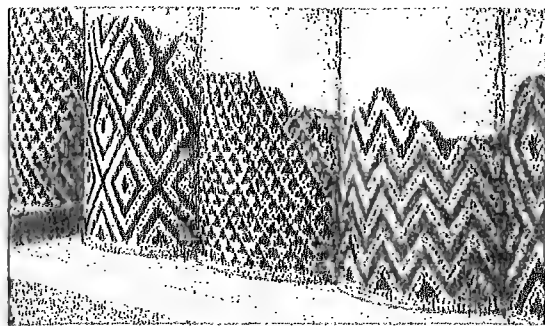
К концу периода Убайд, то есть к середине 4 тысячелетия до н. э., центр экономической и общественной жизни прочно переместился в южные, наиболее пло-

дорожные, осаиваемые районы Двуречья. Во второй же половине 4 тысячелетия до н. э. Шумер выдвинулся на первое место в культуре Передней Азии. Пронесходили постепенный распад первобытнообщинного строя и сложение основ классового общества, а также первых небольших городов-государств. В периоды Урук и Джемдет-Наср появилось каменное сверло — так называемая бутероль. В это же время было изобретено икотографическое картинное письмо.

Архитектура. Создавались первые прирациональные сооружения и монументальные культовые и общественные здания. Наиболее характерен так называемый Белый храм в Уруке (Эане) конца 4 тысячелетия до н. э. с центральным двором и фасадами, оформленными донатками, как и боковые стороны платформы. Типичной чертой является сооружение храма не в центре платформы. Этот прием создавал много разных точек зрения у людей, которые поднимались по ступеням лестницы, выложенным из плит известняка. Не менее характерно отсутствие окон, которые не были нужны в очень жарком климате Южного Двуречья. Для притока воздуха и верхнебокового освещения служили прямоугольные дверные проемы и небольшие отверстия — отдушины под потолком. Окраска стен храма — их побелка — являлась наряду с приподнятостью его на платформе средством, выделявшим здание среди жилых построек города.

К периодам Урук и Джемдет-Наср относится и единственный обнаруженный образец постройки общественного назначения — дом пародных собраний, так называемое Красное здание в городе Уруке (Эане) конца 4 тысячелетия до н. э. (рис. 5). Характерен его план: большой замкнутый двор с трибуной у одной из стен окружен мощными полуколоннами и колоннами из сырцового кирпича. Полуколонны и колонны декорированы геометрическим орнаментом, который получен в результате своеобразного приема — при помощи забитых в сырцовую кладку каменных или глиняных обожженных конусов, плоско срезанные концы которых окрашены в красный, черный и белый цвета. Очевидно, эта оригинальная декорация является имитацией плетеных циповок. Подобная система украшения поверхности исчезает в искусстве Двуречья более поздних периодов. Вероятно, внутри некоторых храмов имелись настенные росписи. Об этом можно судить

по единственному дошедшему до нас образцу — настенным росписям из храма в Телль-Укайре конца 4 тысячелетия до н. э. Сохранились переданные декоративно-выразительными силуэтами крупномасштабные фигуры быков, леопардов и контрастирующие с ними, оттеняющие их по ритму небольшие орнаментальные фризы.



5. Облицовка полуколонн Красного здания в Уруке. Часть двора. Конец 4 тыс. до н. э. Реконструкция

Скульптурные настенные изображения почти полностью отсутствовали в оформлении храмов Шумера периодов Урук и Джемдет-Наср. Единственный пример, к тому же уникальный по уровню художественного исполнения, — мраморная женская голова (немного меньше натуральной величины) из Урука (Багдад, Иракский музей). Плоско стесанная сзади, она была, как предполагается, предназначена для прикрепления к стене. Предположительно, она изображает богиню плодородия, любви и распри Инанну (или Иннну). В этом незаурядном по образной выразительности произведении раннего искусства Двуречья монументализированная трактовка объемов сочетается с легкой моделировкой форм около носа и губ, благодаря чему чертам женского лица сообщена мрачная, немного скорбная торжественность. Не мешает даже то, что не сохранилась инкрустация глаз и бровей, что отбита часть носа и пропала головной убор. Возможность реконструировать изображение из Урука полностью дала находка такой же «настенной» фигуры богини в городе Ашшуре (в Северном Двуречье), в храме второй половины 4 тысячелетия до н. э. Голова и тело богини из Ашшура рельефны, а ноги прорисованы по стене красками, благодаря чему фигура как бы постепенно вырастает из плоскости.

Рельефы. Аналогичная стилистическая трактовка — постепенное нарастание вверх объемности, горельефности — известна по

ряду рельефных композиций, украшающих каменные сосуды. Таковы, например, два сосуда из известняка; один из Урука с рельефными и горельефными фигурами львов и быков (Багдад, Иракский музей), другой — с вереницей рельефно-горельефных быков (Париж, Лувр).

В периоды Урук и Джемдет-Наср произошло закрепление дух закономерностей построения композиций, подчиненных наиболее действительному воплощению изображений, связанных с религиозно-магическими представлениями. Это так называемая геральдическая композиция, основанная на принципе ритмической идентичности правой и левой половины (например, сосуд с рельефным изображением мифологической сцены из Телль-Абраба начала 3 тысячелетия до н. э., Лондон, Британский музей), а также композиция построения, основанная на постепенном развертывании повествования, с распределением изображений поясами (например, на каменном культовом сосуде начала 3 тысячелетия до н. э. из храма богини Инанны в Уруке, на котором изображены процессы даппиков, животные и растения (Багдад, Иракский музей)).

Стилистические черты всех рельефов второй половины 4 — начала 3 тысячелетия до н. э.: выразительность силуэтов, пластически мягкая, объемная проработка форм, мерная торжественность ритмов движений и поз людей и животных. Вполне определены в них и основные правила изображения на плоскости человеческой фигуры: четкая, условная ее распластанность — голова и ноги в профиль, а глаз и туловище чаще всего в фас (иногда плечи в трехчетвертном повороте). Так же, по принципу передачи наиболее ясного представления об изображаемом, как бы сомкнутая несколько точек зрения, воспроизводили и животных. Например, фигуры быков, баранов, птиц передавали в профиль, но с глазом в фас и с двумя рогами или крыльями, как бы видимыми тоже в фас.

Скульптура. В связи с изобретением сверла для обработки камня в периоды Урук и Джемдет-Наср создавалось много небольших скульптурных трехмерных изображений животных — быков, овец, баранов, телят. Изготовление таких фигур, очевидно, было обусловлено религиозно-магическими представлениями о возможности воздействовать на производительные силы природы. В стилистическом отношении всю эту пластику отличают общие

черты. При передаче характерных признаков животного всегда выразительно обобщены как основные массы фигур, так и детали. Показательны в этом отношении, например, каменная фигура теленка с серебряными ногами, подставка в форме лежащего венри, две овечьи головы — все из Урука (Берлин, Государственные музеи; Багдад, Иракский музей).

Шумер раннединастического периода (2850—2400 гг. до н. э.)

В первой половине 3 тысячелетия до н. э. в связи с ростом рабовладения и углублением социального неравенства значительно укрепилась первая, непрочная политическая образования, рабовладельческие города-государства, которые включали окрестные поселения и где были еще очень ощутимы пережитки первобытнообщинных отношений. Наиболее значительными городами, культурными центрами, существовавшими уже в 4 тысячелетии до н. э., были: в Южном Двуречье — Эреду (Абу-Шахрайи), Ур, Урук, Лагаш (Ширнурла), Адаб, Умма; в Северном Двуречье — Хафаджа, Липпуннак (современный Телль-Ахмар), Киш.

Одним из очень сильных и богатых городов-государств являлся Ур. Этот город, главным богом и покровителем которого считался бог луны Нанна, был крупным торговым центром, осуществлявшим широкой товарообмен со многими территориями — от Ирана на востоке до Сирии на западе. Поэтому он играл очень большую роль в экономической и культурной жизни всего Двуречья. Правители Ура возводили в городе храмы, строили дворцы. Сила их и богатство подтверждаются не только этими актами, зафиксированными древними текстами, но и многими подлинными драгоценными высокохудожественными предметами, которые были найдены в их гробницах.

Между маленькими городами-государствами возникали постоянные военные столкновения из-за земель, оросительных каналов, скота и рабов.

Основателем первой исторической династии другого значительного государства — города Лагаша на Тигре был Ур-Нанше, также прославленный в текстах как строитель храмов, святилищ и каналов. Успелся Лагаш в связи с успешными, упорными военными действиями во время правления в нем в середине 3 тысячелетия до н. э. царя первой династии Эанатума,

покорившего город Киш в Северном Двуречье и все Южное Двуречье с городами Ур и Урук. Политику военной экспансии продолжал в годы своего правления, также в середине 3 тысячелетия до н. э., и Эн-темена, — другой представитель первой династии. Не случайно в Лагаше особенно чтили бога войны Нингирсу.

Многолетние успешные войны Лагаша и накопление материальных ценностей послужили основой для развития примитивного рабовладельческого хозяйства. Появились деревянные плуги вместо мотыги. Продолжали совершенствоваться ремесла, в наибольшей степени — металлургия.

В 24 в. до н. э. верховную власть захватил с помощью жрецов Урукagina, отстранив последнего царя первой династии Лугальзагеси. Во время своего шестилетнего правления Урукagina, по свидетельству текстов, строил дворцы, храмы и каналы. Немного усилились при нем средние слои жителей и общинников Лагаша.

Однако на седьмом году правления Урукagina на Лагаш напал и разгромил его сильный и воинственный правитель еще одного города-государства — Уммы — Лугальзагеси. Покорил он также Урук, Ур, Адаб и ряд других городов. Впервые в истории общества Двуречья Лугальзагеси объединил весь Шумер и Аккад (Южное и Северное Двуречье) в одно государство — на протяжении двадцати пяти лет своего царствования. В это время, на основе единого управления системой оросительных каналов, широкой торговли и крепкой центральной власти, наступил расцвет городов Шумера.

Архитектура. Главным видом искусства раннединастического периода была архитектура. Основным строительным материалом по-прежнему служил сырцовый кирпич и лишь изредка — обожженный кирпич; в очень малом количестве применяли привозной камень и дерево. Основные черты архитектуры, сложившиеся еще в конце 4 — начале 3 тысячелетия до н. э., в этот период продолжали развиваться. Главные городские здания — храмы и дворцы сооружали на искусственных платформах из утрамбованной глины. Стены зданий и боковые стороны платформ обрабатывали лопатками. Применяли главным образом плоские перекрытия, по встречались и двускатные и сводчатые, как, например, в храме Ашпуннака и в усыпальницах Ура. Стены жилых домов, выходящие на улицу, были глухими.

В помещениях разного назначения вместо окон, которые были не нужны из-за обилия солнца, устраивали отдушины под потолком. Основным источником света служили дверные проемы. Храмы, как, например, храм в Хафадже, окружали одной или двумя стенами.

Храм богини Нинхурсаг в Убайде, предместье Ура, середины 3 тысячелетия до н. э. — типичный пример храмовой постройки. Насколько можно судить по одной из реконструкций этого храма, от которого сохранились лишь руины, он имел традиционную для шумерийской архитектуры платформу с вводящей на нее лестницей. Новые же черты, привнесенные раннединастическим периодом, — некоторое усложнение общей композиции, большая декоративность оформления. Это размещение платформы на дополнительной овальной террасе, облицовка платформы обожженным кирпичом, навес над прямоугольным входом в храм на тонких деревянных столбах — истинных опорах, обитых медью и покрытых вкладками из перламутровой раковины, красного камня и черного асфальта. Орнамент инкрустации передает структуру ствола финиковой пальмы — священного дерева.

Кроме того, в этом сооружении наряду с вертикалями лопаток введены и горизонтальные членения: откосы платформы были окрашены двумя широкими полосами — черной и белой, а стены храма декорированы фризами. На них переданы повествовательные композиции, изображающие шествие быков в сторону входа, вереницу летящих в том же направлении голубей, жрецов, которые доят корову и сбивают масло в храмовом загоне для скота (Багдад, Иракский музей). Плоские фигуры вырезаны из желтовато-белого известняка, а фон вокруг выполнен из пластинок темно-серого шифера. Все детали фриза были вдавлены в слой асфальта, как бы приклеены к нему.

В пластическое оформление храма были включены и две медные статуи львов-охранителей по сторонам входа. Над дверным проемом находился медный рельеф, переходящий в горельеф, с геральдической композицией, передающей символическое сочетание трех фигур — фантастического львиноголового орла Имдугуда и двух оленей (Лондон, Британский музей). В нижней части стены были установлены в виде еще одного фриза небольшие бронзовые фигуры торжественно выступающих быков.

Теплая, глубокая расцветка фризов вместе с двухцветной окраской платформы и золотистым блеском бронзовых фигур, вероятно, придавала храму большую нарядность, подчеркивала значительность этого сооружения.

Очевидно, в течение раннединастического периода строительное искусство продолжало значительный путь развития, создавая гораздо более развитой тип храма, чем предшествующий. Наиболее яркие памятники изобразительного искусства раннединастического периода найдены в городах разных частей Двуречья: Южном — в городах Уре и Убайде; Северном — в Ашшуннаке, Хафадже, Мари.

Скульптура. Скульптурные изображения из разных пород камня (известняка, песчаника, местного алебаstra), бронзы, а возможно, и из дерева исполняли преимущественно для храмов. Размер их в основном небольшой — до 35—40 см. Назначением подавляющего большинства из них было постоянно умолять богов о ниспослании всяческого благополучия тому лицу, по заказу которого они были сделаны. В связи с такой ролью скульптуры выработались определенные нормы изображения человеческой фигуры, как трехмерной, так и на плоскости. В первую очередь, это схематизм обобщенных форм и во многих случаях условно укороченные пропорции фигур.

Фронтально расположенные фигуры статичны. Они переданы стоящими, очень редко с выдвинутой вперед одной ногой или сидящими. Согнутые в локтях руки сомкнуты ладонь в ладонь у груди просительным жестом. В широко открытых, прямо глядящих глазах и в тронутых улыбкой губах — мольба. Молитвенная поза и мимика просителя — вот то главное, что требовалось выразить при исполнении этой скульптуры. Отсутствовало религиозное, магическое требование воплощать конкретные, индивидуальные признаки оригинала. В облике человека передавали характерные этнические его признаки как шумерийца: крупный нос, тонкие губы, маленький подбородок, большой покатый лоб. Сквозь них лишь проглядывают черты того или иного конкретного человека. Не случайно на спине или плече многих фигур вырезали в прямоугольной рамке имя того, кого скульптура изображала, а также имя божества, которому она была посвящена.

Мастера-художники раннединастического периода создавали типизированные

человеческие фигуры-символы. Однако в ту эпоху, несмотря на общую идеологию, еще отсутствовали устойчивые и узаконенные официальной традицией и единой верховной светской и религиозной властью нормы и приемы исполнения. Каждую из скульптур делали, не повторяя буквально, не копируя другие. Очень различны лепка причесок, бород, крупных пришедшей шерсти на одежде. Лиц и завитки этих прядей глубоко прорезаны по поверхности статуй и рельефов, то плавно и легко, а то угловато и сухо. Наряду с инкрустированными черным и белым камнем глазами эти детали оживляют изображения, делают их декоративными, нарядными.

При коренном стилистическом единстве в разных частях Двуречья существовали некоторые отличия в характере исполнения статуй молящихся (так называемых адорантов) и богов. В городах на самом юге господствовали приземистые, укороченные пропорции фигур, круглая, шарообразная форма голов. Для Северного Двуречья были свойственны стройные вытянутые пропорции, более удлиненная форма голов и лиц. В группе скульптур из Южного Двуречья наиболее типичны две, второй четверти 3 тысячелетия до н. э.: статуя из базальта начальника житниц города Урука по имени Курлиль (найдена в Убайде, Лондон, Британский музей) и открытая в Лагаше известняковая статуя молящейся женщины (Лондон, Британский музей). Ил. 158

Объемы обеих скульптур — сидящего со скрещенными ногами Курлиля и прямо стоящей женщины — чрезвычайно мало расчленены. В стилистическом же отношении подчеркивание только самого основного в силуэте и во всех частях фигур придает им монументальность, несмотря на их небольшую высоту. Спокойствие поз, уравновешенность правой и левой сторон скульптур сообщают им торжественность.

Среди фигур из Северного Двуречья середины 3 тысячелетия до н. э. очень характерны каменные статуи бога Аб-У и богини из города Ашшуннака (обе в Багдаде, в Иракском музее) и статуи из города Мари: алебастровая — сановника Эбих-Иля (Париж, Лувр) и известняковая — правителя этого государства по имени Ламги-Мари (Халеб, музей). Ил. 159
Ил. 160
Ил. 161

Как и скульптура из Южного Двуречья, они построены фронтально и рассчитаны на восприятие их в храме с передней стороны и в три четверти. Но из-под тяжелых шерстяных одежд этих фигур видны

прямые, крепко стоящие ноги. В статуе Ламги-Мари одна нога даже немного выдвинута: правитель как бы делает медленный шаг вперед. Стройная фигура бога Аб-У, его волнистая борода и пряди пышных волос на плечах кажутся вырезанными из дерева, а не из камня. Возможно, деревянная пластика была распространена в относительно богатом лесом Северном Двуречье и оказала влияние на характер резьбы и по камню. У бога Аб-У и богини особенно огромны их инкрустированные черные глаза, символические, «всевидящие» очи, которые занимают чуть ли не половину лица. В руках, соединенных (как и у адорантов) у груди, они держат сосуды с благодатной свежей водой.

Общее композиционное построение статуй богов идентично композициям стоячих статуй адорантов из того же Мари: они фронтальны и статичны. Фигуры поставлены прямо и твердо — на сжатых или слегка раздвинутых ногах. Однако они выделены размером большим, чем у других изображений, и такими атрибутами, как сосуды в руках. Еще более определено, особенно у бога Аб-У, их отличие не только небывалая общая величина широко раскрытых глаз, но и чрезвычайно большие темные круги зрачков, которые выразительнейшим образом «материализуют» магическое представление шумерийцев о сверхъестественной сущности богов — всеобъемлющем видении ими мира.

Меньшего (как и у других адорантов) размера, из голубого и белого камня, просительно воздетые глаза Эбих-Иля придают всему облику этого бородатого человека выражение наивности. Эбих-Иль сидит на круглом «табурете» в пышной юбке с украшающими ее прядями густой шерсти. Вся его фигура реалистична, пропорциональна. Сильный торс и руки обнажены. По контрасту с позированной поверхностью открытых частей тела верхней половины статуи мастерски вырезанный рисунок шерстяного одеяния образует для нее как бы нарядное окружение. Красиво, декоративно прорезаны пряди бороды, обрамляющей слегка улыбающиеся губы. На округлой голове волосы не обозначены. Вероятно, они были переданы темной краской, незначительные следы которой сохранились.

Рельефные изображения раннединастического периода в связи с отсутствием еще единых канонизированных норм исполнения, как и круглая скульптура, отмечены своеобразной выразительностью и

декоративностью. Это сказывается, в первую очередь, в разнообразии композиций, в несколько различной моделировке форм. Многие из стилистических средств, которые характеризуют рельефы (в связи с их культовым назначением), появились уже в предшествующие периоды Урук и Джемдет-Наср. Так, господствует последовательность изображения событий, чтобы передать все как можно более ясно, отдельные сцены распределены поясами, фигура главного персонажа — правителя или бога — выделена большим, чем другие, размером, как бы более крупным планом.

Рельефы вырезаны на нейтральном, не занятом другими изображениями фоне четкими более или менее плоскими силуэтами. Лица, а также фигуры в целом типизированы. Им сообщены, как и в круглой пластике, общие для шумерийцев этнические признаки. Не будучи портретными, человеческие фигуры, по существу, имеют значение символов. Плоскостность, силуэтность изображений, а также графическая проработка волос, бород, бахромы одежды и сопроводительных рисунков надписей — все это придает рельефам значительную декоративность.

Наиболее распространенные сюжеты: закладка храмов, победа над врагами, мир после закладки или победы. Самыми характерными для периода являются две рельефные композиции: известняковая стела правителя (царя) Эплатума (2450–2425 гг. до н. э.), так называемая Стела корнунов из Лагана (Париж, Лувр) и посвятившая (вотивная) известняковая плита Ур-Нанше, основателя первой династии города Лагана (середина 3 тысячелетия до н. э., Париж, Лувр).

Стела Эплатума была создана в ознаменование победы города-государства Лагана над одним из соседних городов Уммой. Второй рельеф заказал несколько ранее живший правитель Лагана Ур-Нанше, чтобы отметить богоугодное дело, закладку храма.

Оба рельефа построены. На обоих фигуры очень плоски. В обоих случаях четко прорезанные детали украшают рельефы, придают им нарядность. В то же время при стилистической общности рельефы различны по художественному качеству.

Плита Ур-Нанше выполнена грубовато и лаконично. Фигуры самого правителя и его детей, имена которых нанесены крупными рисунковыми знаками, восточные символы их реальных прототипов. Так

же символически жесты их молитвенно сжатых у груди рук, корзина стропильного рабочего, которую Ур-Нанше придерживает на голове, — в верхней строке рельефа и пиришественный кубок у него в руке в нижней строке.

Стела Эанатума высечена, несомненно, творчески одаренным автором. Победу олицетворяет крупная фигура бога Нингиреу, которая занимает всю лицевую сторону плиты. Однако бог вполне реально добывает булавой пленных воинов Уммы, барахтающихся в сетчатом мешке. Рельефные строки на другой стороне стелы еще более конкретны. Эанатум на колеснице, занеся коня, вступает в бой. За ним воины. Выше Эанатум возглавляет пеший строй лагашитов. Всего девять голов воинов видны над большими щитами, закрывающими их тела. Возникает же ощущение очень большой, неуклонно движущейся массы людей. Такой результат достигнут при помощи изображения высывающихся из-за щитов многочисленных рук, сжимающих коня.

Художественное ремесло. По сравнению с периодами Урук и Джемдет-Наср в раннединастический период произошло дальнейшее развитие и совершенствование техники и технологии разных ремесел. Шумерийцы умели в это время обрабатывать не только медь, но и золото и серебро, а также природный сплав этих металлов — электр. Умели они чеканить художественные металлические изделия, инкрустировать их цветными камнями, применять технику филигранны и зерни. Многие высокохудожественные ювелирные изделия происходят из захоронений правителей города Ура времени первой династии (около 2600 г. до н. э.), например гробниц Шуб-ад, Абарги, Мескаламдуга.

Вместе с тем значительным, важным лицом, для которого гробница предназначалась, в ней хоронили, очевидно, олицетворяя их каким-то дурманящим папирусом, многочисленных слуг, служанок и воинов-телохранителей. Остатками в этих шахтных могилах также погребальные повозки на четырех сплюснутых деревянных колесах, быки, скатившие их по наклонному спуску — дромосу, и слуги-погонщики.

Среди произведений искусства, открытых в царских гробницах, особое место занимает так называемый «штандарт» — предмет из двух досок, составлявших, вероятно, как бы двускатную крышу, укрепленную на древке (Лондон, Британский музей). На одной из досок имеется раз-

меченный по поясам и последовательно раздвигающийся рассказ о некоей победе над врагами. На другой — изображение пира после этой победы. При изготовлении «штандарта» применена та же сложная техника инкрустации, что и на фризах храма Нинхурсаг. Все фигуры, вырезанные из розовой раковины, блестящими на фоне, составленном из пластинок темно-синего лазурита. Скрепляющей основой служит слой битума.

Строгость, сдержанность силуэтов, ясность форм, тонкая проработка деталей характеризуют золотой парадный шлем Мескаламдуга (Багдад, Иракский музей), золотые сосуды — чаша, кубки (Багдад, Иракский музей; Филадельфия, Университетский музей) и украшения знатной женщины Шуб-ад (Багдад, Иракский музей).

С культовыми, магическими представлениями — обожествлением ряда животных, посвящением их богам — связаны реалистически типизированные изображения козы, стоящей на задних ногах у цветущего куста (Лондон, Британский музей), осла (Багдад, Иракский музей). Они отличаются точно наблюдаемыми и переданными характернейшими признаками каждого вида животных — в силуэтах, в формах всех частей фигур. Так же трактованы очень декоративные скульптурные головы быков и коровы из золотого листа с челками и бородами на темно-синем лазурита на пышно украшенных храмовых арках (Багдад, Иракский музей; Лондон, Британский музей). Как в круглой пластике и рельефах, во всех этих изделиях господствуют монументализирующие их крупные членения. Колористический их строй основан на глубоких, насыщенных цветовых сочетаниях естественной окраски полудрагоценных камней — темно-синего лазурита, оранжево-розового сердолика, золота и серебра, на природной декоративности этих материалов.

Таким образом, во всем искусстве раннединастического периода сочетаются два способа передачи. Фигуры людей обобщены по форме, своеобразно схематизированы, воплощают этнический тип. Фигуры животных тоже типизированы, но более реалистически конкретно.

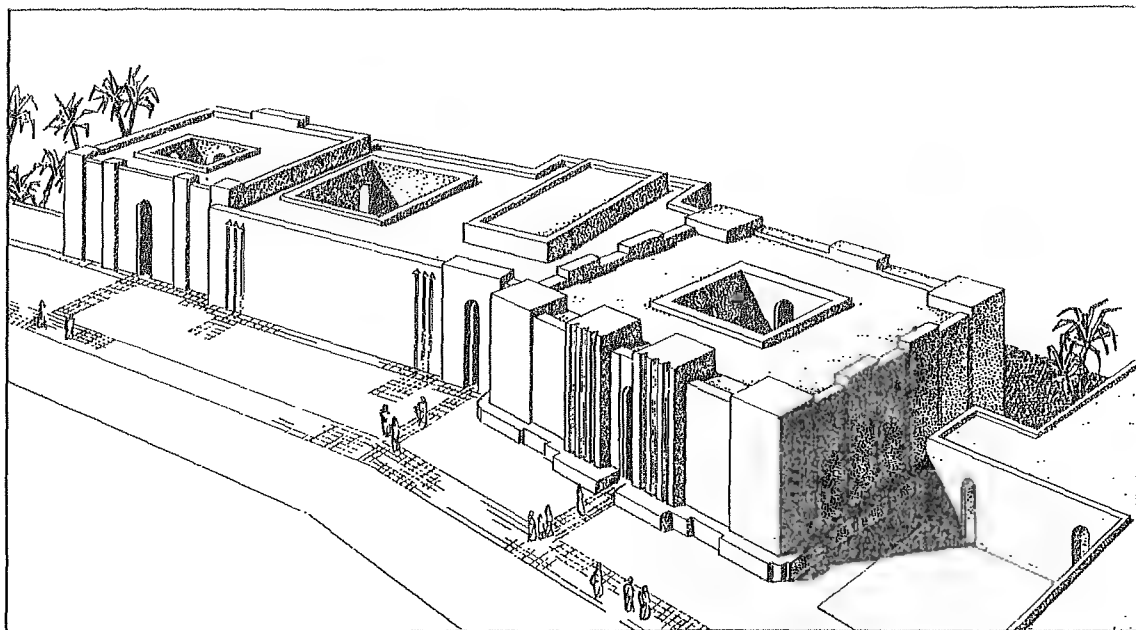
Период Аккада (24—22 вв. до н. э.)

В 24 в. до н. э. правители города Аккада в Северном Двуречье подчинили большую часть Южного Двуречья в результате междоусобной борьбы южношумерийских и северных семитских городов-государств

и их объединения за земли и оросительные каналы. Семиты (восточные семиты) селились в Северном Двуречье еще в те отдаленные времена, когда Южное Двуречье стало шумерийским, а возможно, даже еще ранее. Около 2300 гг. до н. э. восточный семит нецарского рода Саргон I, или Древиний, объединил почти весь север и юг Двуречья в одно государство, что

благодаря своим личным качествам и энергии совершил небывалые подвиги.

Аккадское искусство просуществовало около двухсот лет на основе общего экономического и общественно-политического подъема страны. Изобразительными средствами возвеличивали верховного владыку страны, аккадского государства в образе обожествленного героя. В искусстве



6. Дворец и храм в Ашиунаке (Телль-Ахмаре). 22 в. до н. э. Реконструкция

было прогрессивным явлением для той эпохи. Саргон I (Саргон-Шаррукен, что значит «Истинный царь»), правивший пятьдесят пять лет, вел победоносные войны против крупнейших городов Шумера — Урука, Ура, Лагаша, против Элама, а также на западе — с городом-государством Мари, вплоть до границ Малой Азии, до гор Тавра. Продолжили эту завоевательно-объединительную политику его преемники — сын Римуш, брат Маништусу и особенно царь Нарам-Син (Нарам-Суэн, около 2236—2200 гг. до н. э.).

Опору царской власти составляли энергичные, деятельные люди из свободных, но не аристократических семей, представители служилой, а не потомственной знати и родового шумерского жречества. Не случайно именно в аккадский период оформился пародный шумерский эпос о герое Гильгамеше («О все видавшем»). Дух времени, очевидно, отразился в повествовании об этом человеко-боге, который

Двуречья в период Аккада преобладала основная стилистическая тенденция аккадской культуры — стремление передавать образ человека более определенно, зачастую даже с портретными чертами, а не по-шумерийски типизированно, символически. В искусстве Аккада начала утверждаться также роль художественной индивидуальности: сохранилась надпись, в которой упоминается имя мастера-скульптора.

В архитектуре периода Аккада широко применяли коробовый свод из обожженного кирпича, перекрывая им узкие, коридорообразные помещения в некоторых храмах. Арками, тоже из обожженного кирпича, обрамляли многие дверные пролеты.

Жилые дома аккадского облика, то есть традиционно характерного для Северного Двуречья, — без внутреннего двора, имели для освещения небольшие оконные проемы в верхней части стен, со вставленными в них глиняными (например, из Аш-нуппака) или деревянными решетками.

Возможно, у части помещений были двускатные крыши. Возводили в период Аккада жилище постройки и традиционного шумерийского типа с комнатами вокруг дворов, с лопатками на наружных стенах. Существовали и вторые этажи с галереями на деревянных столбах, окружавшие внутренние дворы.

Дворец правителя Липшуннака (рис. 6), посвященного то же имя, что и царь Нарам-Син, или Нарам-Суэн, — типичный пример более обширного сооружения традиционного плана и облика. В нем к комплексу собственно дворцовых помещений было присоединено «домовое» святилище. В этом дворце был замощен главный двор, имелись комнаты для омовений, ванны, уборные, канализационный сводчатый сток.

Скульптура и рельеф. От времени Аккада сохранилось небольшое число памятников своеобразного реалистического облика. Наиболее выразительные индивидуальные черты волевого, мужественного человека нашли воплощение в монументальной, с декоративно проработанными деталями медной голове. Эту скульптуру обычно считают изображением царя Саргона Древнего (найден в Ниневии, 23 в. до н. э., Багдад, Иракский музей).

Несомненно индивидуализирована и так называемая «Голова семита» (найдена в Адабе). Вырезанная из алебаstra крупными объемами, она не имеет такой декоративно орнаментализированной отделки бороды и прически, как первая. Может быть, пряди и завитки волос были когда-то оттенены раскраской.

Выполняли в это время и более типизированные скульптуры. Манера их исполнения говорит о неугасшей традиции шумерского искусства раннединастической эпохи. Такова, например, женская голова из раскрашенного алебаstra.

Характерными стилистическими особенностями круглой пластики и рельефов периода Аккада были также стройность пропорций, естественность свободно переданных движений, мягкая линия всех форм, живописность общих силуэтов и декоративно проработанных деталей. Типичные примеры — рельефные изображения военной схватки и угона пленных на обломках двух каменных стел (первый из Лагаша, оба в Париже, в Лувре).

Наиболее мастерски применены все от-

меченные изобразительные средства в этом памятнике. Воплощена идея героического восхождения к «победоносным вершинам». В рельефе имеются стилистические черты, свойственные и более раннему шумерскому искусству: символичность вдвое большего, чем войны, размера фигуры царя и двух крупных астральных знаков над горой, овеещающих мысль о покровительстве богов аккадскому царю; образно-ритмическая выверенность силуэтов с трудом восходящих в горы солдат Нарам-Сина и пизнергаемых в пропасть луллубеев. Стилистические же черты новой аккадской эпохи — большая пластическая мягкость, объемность рельефных фигур, скульптурная проработка отдельных групп мускулов на обнаженных частях тел, введение в изобразительный рассказ деталей, которые вполне определенно характеризуют горный пейзаж со скалистыми уступами и цепляющимися за них деревьями. Главное же новшество, в чем с особой ясностью проявились тенденции аккадского искусства, — сама интерпретация сюжета и обновленные принципы построения композиции, в которой отсутствует деление на пояса.

Вскоре после смерти Нарам-Сина, из-за быстрого обюрокращения новой служилой верхушки общества, наступил упадок Аккада, его экономики и военной мощи. А около 2200 г. до н. э. в страну вследствие больших внутренних противоречий вторглось горное племя гутиев, с гор Загра, из-за Тигра, опустошившее и подчинившее земли Двуречья. Однако традиции искусства Аккада оставались жизненными, сильными еще долго, на юге Двуречья вплоть до середины 2 тысячелетия до н. э., до завоевания его тоже горцами — касситами.

Позднешумерский период (2200—1997 гг. до н. э.)

Нашествие гутиев меньше захватило Южное Двуречье по сравнению с Двуречьем Северным. Поэтому в связи с усилившимся торговым обменом наступил короткий новый расцвет некоторых древних городов этого района, в первую очередь Лагаша и Ура. Тексты свидетельствуют, что при правителе Лагаша, так называемом патэси Гудеа, в Лагаше было обширное строительство. Однако сохранилось крайне мало остатков этих сооружений. Имеются только косвенные свидетельства о формах ар-

хитектуры времени Гудеа. Так, по плану, прочерченному на каменной доске, высеченной на коленях одной из сидячих статуй Гудеа (Париж, Лувр), можно судить, что и в этот период возводили храмы традиционного шумерийского типа. На плане ясно виден внутренний двор или зал, а также лопатки, выступающие из стен на равном расстоянии друг от друга. Обломки посвященных монументальных (до 3 метров высотой) стел Гудеа (Париж, Лувр), имеющих полуциркулярное завершение, говорит о том, что зодчие продолжали применять арки и своды. Очевидно, верх стел делали полукруглым для того, чтобы гармонично включить их в интерьеры храмов со сводчатыми — коробовыми перекрытиями.

Скульптура. О стилистических особенностях искусства времени Гудеа можно судить, в первую очередь, по посвященным статуям самого Гудеа, его родственников и приближенных (Париж, Лувр; Лондон, Британский музей). Это более полутора десятка высеченных из диорита довольно крупных, почти в натуральную величину скульптур, которые были открыты в храме в Лагаше. Кроме того, сохранились рельефы на стенах Гудеа и посвященных сосудов того времени. Все пластические изображения характеризуют объединение в них стилистических признаков раннединастического и аккадского периодов. От аккадского искусства идет портретность, черт лица. Одни скульптуры передают Гудеа в зрелом возрасте, а другие — юношей. От периода Аккада были восприняты и другие характерные черты, свойственные фигуре Гудеа и статуе его сына Ур-Нингиреу (Париж, Лувр), — их стройность, пропорциональность. Другие статуи Гудеа — приземистые, с условно укороченными пропорциями. На изображенных торах всех скульптур переданы могучие мышцы. Объемы их обобщены, вырезаны суммарно. Однако символическое прославление могущества правителя осуществлено при помощи приданной его телу вполне конкретной физической мощи. И эта черта — свидетельство продолжения временем Гудеа наиболее прогрессивных достижений Аккада.

Статика же и фронтальность постановки, общая массивность скульптур, несомненно, восходят к раннединастическому искусству. Практика многих предшествующих столетий показала, что эти приемы сообщают даже относительно небольшим по размеру изображениям внуши-

тельную монументальность. Руки мастеров, носителей этой древнейшей традиции, очевидно, высекали те статуи Гудеа, пропорции которых условно укорочены, искусственно приземисты.

Рельефы аналогичны круглой пластике в стилистическом отношении: торжественны и величавы шествие богов, подводящих Гудеа к трону верховного божества, на одной из стел (Берлин, Государственные музеи) и композиция змей на посвященном сосуде Гудеа (Париж, Лувр). Как и в раннединастический период, живописны высеченные по поверхности каменных полированных скульптур детали: орнаментализированные пряди причесок, рисунков бровей, складки одежды. Но и в рельефном искусстве этого времени, в том, как мягко, пластично и в свободной манере прорезаны все изображения и их части, сильно чувствуется живое аккадское наследие.

Период III династии Ура (около 2112–1997 гг. до н. э.)

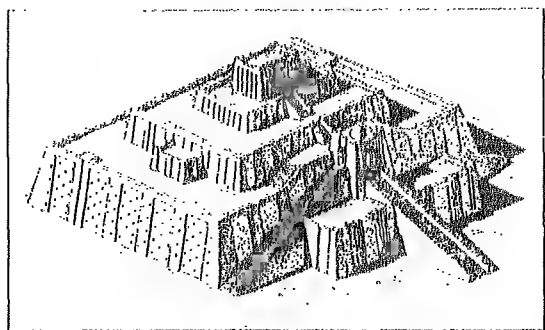
В конце 22 в. до н. э. гутти были изгнаны, и на короткий срок, в начале 21 в. до н. э., вновь объединилось все Двуречье, на этот раз под главенством города Ура во времена правления в нем III династии. Верховную власть сконцентрировал в своих руках обожествленный царь. Был даже установлен общегосударственный культ «царя-бога». Сооружали соответствующие храмы, объектом поклонения в которых служили царские статуи. Патэси — правители маленьких городов-государств Шумера — потеряли самостоятельность и превратились в наместников царя, его чиновников — «рабов». Даже сам царь стал считаться «рабом» богов. Обострилось классовое расслоение рабовладельческого общества. От времени III династии Ура сохранились законы царя Ур-Намму, основателя этой династии Ура, отражающие характер государства, в первую очередь, интересы богатейшей его верхушки.

Благодаря централизации власти в Двуречье наступил краткий временный подъем ирригационного земледелия. Было создано крупное государственное, то есть принадлежавшее царю хозяйство, которое даже преобладало над хозяйством храмов. На основе же земледелия стали особенно интенсивно развиваться ремесла.

В результате быстрого имущественного обогащения цари III династии Ура смогли вести завоевательную политику. Так, царь

Шульги (2100 - 2042 гг. до н. э.) предпринял походы против восточных горцев, племен лулубеев и на Элам, а также -- в Сирию и восточную часть Малой Азии. На севере он завоевал области в верховьях Тигра -- страну Субарту.

Однако могущество царей III династии Ура оказалось недолговечным. С запада на Двуречье постоянно совершали набеги ко-



7. Зиккурат бога луны Нанны в Уре. 21 в. до н. э. Реконструкция

чевые племена аморитов, а с востока эламитяне. В первые годы 20 в. до н. э. объединенные войска царей Мари и Элама разгромили последнего царя Ура Иби-Сина.

Несмотря на кратковременность этого завершающего этапа в развитии высокой культуры Шумера, достижения ее в целом, например значительное количество стилистических особенностей, были восприняты и претворены в изобразительном искусстве многих народов Передней Азии: Вавилона, Ассирии, Малой Азии, Палестины.

Архитектура. Священный участок в Уре. Среди остатков беспорядочно расположенных жилых домов, которые были очень скучены, сохранились от времени III династии руины более стройно организованного архитектурного комплекса. Это так называемый священный участок: религиозно-административный центр государства и архитектурный центр города. На территории священного участка, окруженного стенами, находились: дворец царя Ур-Намму, гробницы царей, несколько храмов характерного для Шумера обlickа. Дополнительно огражденный двойной стеной, там был сооружен храм еще одного типа -- тина, который оформился, скорее всего, тоже в раннединастическую эпоху. Это храм на ступенчатом основании (как бы нескольких платформах) -- так называемый зиккурат. Слово «зиккурат» аккадского происхождения, и по видимому,

было закреплено за этим типом храма именно в аккадскую эпоху.

Зиккурат Ура, который был посвящен богу луны Нанне, представлял собой трехступенчатую башню монолитной кладки из сырцового кирпича (рис. 7). До наших дней сохранилась величественная нижняя терраса, площадью 65×43 м и высотой в 20 м. В 60-е годы XX века она была реставрирована. Первоначально же зиккурат воздвигался, вероятно, на 60 м, тремя монументальными ступенями, лаконичными по объемам и четкими по силуэту. На верхней из террас находился небольшой храм -- «жилище божества».

Массив нижней террасы был окрашен в черное -- битумом, вторую облицовывал обожженный красноватый кирпич, третья терраса была побелена, а стены храма, может быть (насколько можно судить по более поздним памятникам, например, по свидетельству Геродота, о нововавилонском зиккурате), покрывал снаружи слой синего глазурованного кирпича. Очевидно, расцветка имела символическое значение. На первую террасу, по фасадной ее стороне, и по сей день ведут три лестницы, встречающиеся на высоте 15 м, где имеется небольшая площадка. Две из них расположены параллельно боковой плоскости платформы, примыкают к ней. Мерный ритм ступеней третьей средней лестницы, перпендикулярной к «телу» зиккурата, продолжается затем в лестничных маршах на вторую и третью террасы, создавая зрительное ощущение бесконечного пути в небесную высоту. Эта устремленность ввысь подкреплена вертикалями донаток, мерно распределенных по поверхности платформы, а также легким наклоном боковых плоскостей.

В плане зиккурат имеет форму прямоугольника, боковые и задняя стороны которого слегка изогнуты наружу для придания сооружению еще большей массивности. Прямоугольный план его находится в органической связи с архитектурой более ранних храмов на платформах. Однако величественный зиккурат в Уре выражает еще более определенно идею могущества богов и обожествленного царя. Не случайно архитектурная композиция зиккурата оставалась неизменной в культуре Двуречья и даже Ирана многих последующих веков: она воплощала основополагающее начало всех древневосточных деспотий.

Рельефы. В рельефах времени III династии Ура органично слились традиции ак-

кадского и шумерского искусства. Но превращены они в особенно строгих, отточенно сдержанных, уже канонизированных, повторяющихся композициях и формах. Характерным примером является памятник, наиболее значительный по смыслу и уровню художественного исполнения — стела царя Ур-Намму, посвященная сооружению зиккурата в Уре (Филадельфия, Университетский музей). На сохранившихся фрагментах этой прямоугольной известняковой плиты высечены в низком рельефе построочно расположенные композиции. Каменщики с корзинами, полными кирпичей, поднимаются друг за другом по лестнице, приставленной к стене. Сам царь Ур-Намму в сопровождении жреца присутствует на торжественную закладку «дома божества» — зиккурата: на плече его мотыга строителя — символ его принятого, ревностного служения богам.

Изобразительный рассказ разворачивается последовательно снизу вверх, подводя ко все более важным сценам. На верхних поясах царь передан четырежды предстоящим перед верховным богом и богиней. Он совершает возлияния на жертвенники. Божества же протягивают ему символы власти — жезл и кольцо, а может быть, опять-таки атрибуты «строителя во славу богов» — свернутую веревку и меру длины. Солнечный диск и серп луны, как бы дополнительно освящающие угодное богам деяние царя, вырезаны на самой верхней, полукруглой части стелы.

Стиль рельефных композиций — свидетельство сохранения отобранных вековой практикой, наиболее действенных средств воплощения идеи власти, получаемой от богов, и, таким образом, ее непрерывности и неизбежности. От раннединастического шумерского искусства пришли приемы неторопливого повествования в иллюстрациях, а также величавая статика поз и движений, геральдичность размещения персонажей, четырехкратная повторяемость одного сюжета — предстояния царя перед троном божества. Аккадское искусство привнесло и сюда стройность фигур и объемную, живописную промоделированность форм тел и одежд.

Старовавилонский период (20—17 вв. до н. э.)

К концу 3 — началу 2 тысячелетия до н. э. в Двуречье произошли значительные изменения в соотношении экономических сил и в политической ситуации. Очень развился и расширился торговый обмен меж-

ду Южным и Северным Двуречьем, средиземноморским побережьем, Малой Азией и даже отдаленным Египтом, между областями Двуречья и Иранским нагорьем. В непосредственную близость к плодородным землям Двуречья переместились семитские оседло-кочевые племена скотоводов-амореев. Начиная с 20 в. до н. э. и на протяжении первой половины 2 тысячелетия до н. э. власть в некоторых древних центрах Двуречья захватили амореи; там правили их династии. Тем не менее сильная традиция шумерской культуры Южного Двуречья продолжала жить и претворяться в памятниках, созданных и в первой половине и в течение всего 2 тысячелетия до н. э.

В первой половине 2 тысячелетия до н. э. наиболее значительной в Двуречье была так называемая старовавилонская культура. Она оформилась в результате важного политического преобразования. Царь Хаммурапи (1792—1750 гг. до н. э.), также аморей, правивший на среднем течении Евфрата, объединил области Шумера и Аккада в одно государство под главенством города Вавилона (в переводе «Ворота бога»).

Не только отдельные произведения искусства, но и сам город Вавилон этой эпохи сохранились чрезвычайно плохо, фрагментарно. Ряд круглых скульптур и рельефов обнаружены далеко от Вавилона, например в некоторых городах на Иранском нагорье. Туда их привезли правители племен касситов и эламские цари. Касситы жили в юго-восточном горном районе Иранского нагорья — Эламе, за Тигром. С 1750 г. до н. э., то есть сразу после смерти Хаммурапи, касситы стали активно вторгаться в Вавилонию, на ее плодородные земли. Они образовали свою касситскую династию и правили городом и всей страной по 12 в. до н. э. С начала 12 в. до н. э. походы на Вавилонию осуществляли цари Элама.

Стиль исполнения дошедших до нас произведений старовавилонской поры свидетельствует о жизненности в то время традиций шумеро-аккадского искусства.

Рельеф. Диоритовая стела царя Хаммурапи, высотой 2,25 м со сводом законов и рельефом в верхней ее части, является характернейшим памятником эпохи (из Суз, 18 в. до н. э., Париж, Лувр). Первоначально она была установлена в городе Синнаре, находившемся севернее Вавилона, на той территории между руслами Евфрата и Тигра, где они наиболее сближаются.

Из Сиппара стелу увез в Сузы в 12 в. до н. э. один из эламских царей.

Рельефная композиция на стеле символична. Это инвентитура — сцена получения царем Хаммурапи знаков власти от бога солнца Шамаша. Сидящий на схематизированно переданном зиккурате Шамаш протягивает царю кольцообразно свернутую веревку и жезл, а может быть, меры длины, то есть атрибуты строителя. Божество как бы передает правителю страны, своему главному слуге, полномочия действовать от его, божества, имени и для его прославления. В почтительной, молящейся позе, подняв перед лицом согнутые в локтях руки, стоит перед троном бога Хаммурапи. Рельеф зримо воплощает идею о надчеловеческом, божественном происхождении верховной власти, как и на стеле Ур-Намму времени III династии Ура.

В связи с общегосударственной значимостью стелы с высеченными на ней клинописью законами рельеф, очевидно, был исполнен не рядовым художником. Композиция из двух фигур бога и царя, помещенных друг против друга, отличается уравновешенностью. На неровной, сильно выступающей, почти трехгранной лицевой поверхности камня достичь этого было не просто. Складки одежд и пряди волос персонажей проработаны, прорезаны живописными углублениями, с расчетом на игру света и тени. Лицо царя, худое, с сильно запавшими щеками и выделяющимися высокими скулами, портретно. Последнее обстоятельство особенно ясно подтверждает высокий художественный уровень исполнения памятника. Становится несомненным восприятие нововавилонскими художниками реалистических достижений аххадского искусства.

Скульптура. Пластику старовавилонского периода столь же ярко представляет диоритовая мужская голова от статуи, возможно, царя Хаммурапи (из Суз, 18 в. до н. э., Париж, Лувр). При монументальной компактности общего объема головы все части ее переданы пластически мягко и живописно. Несомненна портретность резких, волевых, даже суровых черт узкого лица с впалыми щеками.

В бронзовой фигуре молящегося, посвященной Хаммурапи, а возможно, самого царя Хаммурапи с позолоченным лицом и руками (из Ларсы, 18 в. до н. э., Париж, Лувр), аналогично переданы все формы и силуэт: в меру обобщенно и в то же время с плавными пластичными переходами. Об-

рамленное бородой лицо также индивидуализированно и проработано тонко, так что создается живая игра светотени.

Памятники 18 в. до н. э. из города-государства Мари (современный Телль-Харри), на среднем Евфрате, с западной окраины Вавилонии, являются ценнейшим свидетельством о характере, стиле старовавилонского искусства. Главой Мари был правитель Зимрилим.

Археологическими раскопками открыты руины дворца Зимрилима, который представлял собой обширный архитектурный ансамбль. Строили этот дворец из сырцового кирпича на протяжении второй половины 3 тысячелетия до н. э.

Дворец был возведен возле зиккурата конца 3 тысячелетия до н. э. и древних городских храмов Мари. В комплекс помещений дворца входили два небольших храма, один из которых был посвящен богине Иштар.

План дворца традиционен для архитектуры Двуречья. Покл царя, комнаты для знатных посетителей, помещения, в которых работали писцы и где хранился хозяйственный архив клинописных документов, были размещены вокруг больших и малых дворов, парадных, замощенных и более скромных по оформлению. Солнечный свет проникал в помещения через двери, выходящие в эти открытые дворы, и сквозь отверстия — отдушины под потолком.

Входы во дворец фланкировали башнеобразные, крепостного облика выступы. Этот прием восходит к архитектуре шумерийцев конца 4 тысячелетия до н. э. В целом дворцовое сооружение было грандиозным и монументальным.

Однако славе дворца Зимрилима, еще во времена, когда жизнь в нем кипела, способствовали также его настенные росписи. Они украшали парадную часть дворца и личные апартаменты Зимрилима. На нижних цокольных частях стен были нанесены декоративные орнаментальные полосы. Кроме того, две крупные сюжетные композиции удалось частично восстановить из мелких кусков штукатурки с росписью, осыпавшихся при разрушении и пожаре дворца после его захвата царем Хаммурапи. На одной из них три человека полностью сохранившиеся фигуры из сцены жертвоприношения. Это, очевидно, часть ритуальной процессии, которую возглавляет жрец и некто огромного роста — царь или бог (Париж, Лувр).

В центральной части второй композиции (Париж, Лувр), окруженная рамкой,

изображена сцена инвеституры, в которой знаки власти от бога принимает царь Зимрилим. Немного ниже — богини источают из священных сосудов свежую воду. По сторонам же этих двух главных сцен, справа и слева от них, фигуры быков и фантастических животных — грифонов, которые олицетворяют представления о силах природы. Так же симметрично, по одной с каждой стороны от первых двух, самых важных по смыслу изображений помещены две крупные фигуры молящихся богинь. Кроме того, рядом с богинями возвышаются четыре стройных дерева. Два из них — финиковые пальмы, на каждой из которых находятся по два человека, срезающие плоды. Композиция в целом строго организована, очень ясно передан ее основной смысл: мысль об обеспечении плодородия, продолжении жизни.

Первая из восстановленных композиций построена построчно. В ней размером выделена фигура главного персонажа. Во второй росписи, при такой же смысловой разномасштабности фигур, все ее элементы скомпонованы симметрично. Обе системы построения были выработаны в искусстве Двуречья еще в течение 4 тысячелетия до н. э. Все изображения прорисованы четкими, свободно нанесенными коричнево-красными контурами. Внутри эти силуэты расцвечены плоскостно минеральными красками: сгармонизованы между собой части красно-коричневого, желтого, синего, зеленого, черного и белого цветов.

Некоторые фрагменты росписи из хуже сохранившихся ее частей — фигуры воина, рыбака с уловом, козы, припавшей на одну ногу, — содержат голубоватые и зеленоватые оттенки. По сравнению с близкими по времени древнеегипетскими росписями эпохи Среднего царства, включающими в цветовую «ткань» тон фона, зачастую описывающими контур фигур, росписи из Мари выполнены в иной манере. Выпеченные фрагменты (не говоря уже о лучше сохранившихся композициях) представляют собой полихромно расцвеченные, с тонко обозначенными деталями, но очень плоскостно и четко «рисованные» изображения.

Круглая скульптура разного времени также была открыта во дворце Зимрилима. Есть среди находок произведения приблизительно середины и второй половины 3 тысячелетия до н. э., близкие по стилю к пластике Южного Двуречья раннединастического периода. Типична базальтовая полутораметровая статуя правителя —

патэси Мари по имени Инштун-Идум (Халеб, музей). Фронтальная постановка этой фигуры, статичны, скованны позой в целом и движением молитвенно сомкнутых у груди рук. Орнаментально переданы пряди и завитки волос, усов и бороды, бахрома одежды.

Однако эти стилистические особенности сочетаются, как во многих раннединастических статуях, с другими, не менее характерными чертами. В спокойном лице с плотно сжатыми тонкими губами и двумя резкими складками у носа, несомненно, воспроизведены признаки конкретного облика не очень молодого, угрюмого, но крепкого человека. О его физической силе говорят могучие напряженные мускулы на обнаженном правом плече. Такое, несколько преувеличенное, символическое воплощение физического здоровья «высокого» персонажа связывает статую Инштун-Идума с пластикой второй половины 3 тысячелетия до н. э., времени Гудеа. В статуях этого правителя также была особо подчеркнута мускулатура открытых рук.

Высокими художественными качествами отличается и алебастровая статуя богини Иштар (18 в. до н. э., Халеб, музей) из ее храма во дворце Зимрилима. Будучи немногим более одного метра в высоту, она очень монументальна. Это качество сообщает статую спокойная фронтальная постановка, а также очень небольшая расчлененность общего цилиндрического объема фигуры и каждой части ее, выделенной лишь крупной массой. Плате богини мягко ниспадает до земли тяжелым колоколом. Опоясывающие одеяние легкие складки оживляют эту колоннообразную форму. Слегка выступают из-под приподнятого спереди края юбки пальцы и ступни богини. Верхняя часть скульптуры — торс и голова в сферической напке — тнаро, которая увенчана двумя массивными большими рогами, явно загнутыми над лбом, — завершает это изваяние подобно капители. Богиня представлена красивой женщиной с широким лицом, дышащей внутренней силой. Голова и торс выполнены в полном соответствии с объемной и плавной лопкой нижней половины статуи. Двумя перекрученными косами лежат на ее покатых плечах крупные пряди волос. Массивны округлые сорги и шесть рядов круглых бусин ожерелья. Спокойно и прямо изиарст Иштар своим сейчас зияющими темными глазами, а некогда инкрустированными черным и белым камнями

очами на подходящих к ней. Она поддерживает у талии двумя руками массивный кувшин. Это — богиня, в чьей власти истоки жизни. Чистую ключевую воду — «воду жизни» как бы несет она людям в этом сосуде. Из просверленного насквозь через статую отверстия, из горла кувшина, когда-то в ответ на моления выливалась, конечно, с помощью жрецов, струя воды.

Город-государство Мари в течение почти четырех десятилетий был союзником Вавилона. Но в конце этого срока существование его было пресечено захватническим походом царя Хаммурапи. Войны Хаммурапи, осадив и взяв город и дворец, разграбили все и разрушили.

Митанни

(Северное Двуречье, 17–10 вв. до н. э.)

Хурритское государство Митанни (или Миттани) образовалось в 17 в. и возвысилось к 16 в. до н. э. в Северном Двуречье, одном из районов пересечения торговых путей, ведущих из Южного Двуречья к побережью Средиземного моря, а также из городов Сиро-Финикии и Палестины на север, северо-запад в области Малой Азии и в Ассирию по среднему течению Тигра. Хурритские цари возглавляли это объединение самоуправляющихся городов-государств. Наивысшего расцвета государство Митанни достигло в 15—14 вв. до н. э. Столицей его был город Вашшукканне (еще не обнаружен археологическими раскопками). В 1400 г. до н. э. на Митанни обрушилась и разорила его хеттская армия. К середине же 13 в. до н. э. его территорию завоевали набравшие силы ассирийское государство.

Культура Митанни — одна из окраинных по отношению к ведущей ветви культур Передней Азии — шумеро-вавилонской. Жившим на территории Митанни хурритам были родственны в этническом отношении урарты и некоторые народы Кавказа. Митанийская культура оказывала долгое и сильное воздействие на культуру Сирии, малозападных областей хеттского царства, а также районов, лежащих к северо-востоку от Митанни, за Тигром.

Строительство здесь, в областях Северного Двуречья, вели, как и в Южном Двуречье, в основном из сырцового кирпича, а из камня делали фундамент, цоколь и колонны. Для балок плоских перекрытий, а также колонн применяли дерево.

Архитектура. Скульптура и рельефы. Для митанийской архитектуры, памятники которой изучены еще далеко недостаточно, характерны массивность и приземистость общих пропорций и членений крепостных стен, культовых и дворцовых сооружений. Характерны для архитектуры Митанни и постройки разного назначения типа «бит-хилани».

Дворец-храм в Телль-Халафе (древняя Гузана), сооруженный при царе Канаре в начале 1 тысячелетия до н. э., является интереснейшим образцом зодчества Митанни. Принятое в науке определение «дворец-храм» основано на двойном функциональном назначении помещений этого здания. Дворец-храм Канары — это наиболее ранний из известных в настоящее время и очень яркий пример постройки типа сиро-хеттского и сиро-финикийского «бит-хилани» (общесемитское название, обозначающее в переводе «дом галерей»).

Определяемый таким местным термином тип зданий восходит к древнейшему традиционному жилищу Северной Сирии. «Бит-хилани» имеет прямоугольный план, причем фасадом является одна из длинных сторон постройки. Особо характерным признаком «бит-хилани» служат, кроме того, portик на фасаде, фланкируемый двумя прямоугольными в плане башнеобразными выступами, над которыми имеется своего рода балкон или галерея с решетками. Балки перекрытия portика лежат обычно на одной или трех опорах — колоннах или скульптурах, выполнявших функцию опор. Широкий portик открывал свободный доступ внутрь здания нагретому воздуху и солнечным лучам, что было необходимо в более прохладном, чем в Южном Двуречье, климате горных северосирийских районов. Для этой же цели служили и оконные проемы, которые зачастую делали в стенах по сторонам portика.

Во дворце-храме Канары, постройке типа «бит-хилани», сразу обращают на себя внимание такие стилистические признаки, как прямоугольный план, могучие выступы-башни, словно охраняющие находящийся между ними portик. Еще несколько выступов и башен на противоположной, задней стене уравнивали ритм этих архитектурных форм, которые придавали сооружению Канары устрашающий крепостной облик. Грозно возвышалось здание на вершине холма, в цитадели города, обращенное к нему глухой задней стеной. Оно было хорошо видно издали благода-

ря окраске. Возведенные из сырцового кирпича стены покрывала штукатурка, покрашенная желтой охрой. На светлом фоне стен особенно четко выделялась обильная скульптурная декорация.

Как это типично для многих зданий типа «бит-хилани», три круглые скульптуры, ил. 176 две мужские и одна женская, из темно-серого базальта служили опорами для балок портика (Берлин, Государственные музеи). Столпообразные, статичные фигуры верховных божеств Митанни, стоящих на спинах двух львов и быка, несли на своих высоких шапках-тиарах всю тяжесть плоского перекрытия портика. «Геометризму» архитектуры вторили вертикальность общей композиции, плоскостная трактовка, срезанность боковых сторон фигур-постаментов, подчеркнуто угловатые переходы от боковых к лицевой объемно-плоскостной стороне фигур-кариатид. Установленные строго фронтально на массивных кубках-подножиях, которые приподнимают их над спинами животных, эти главные персонажи торжественного убранства храма прекрасно воспринимались и с дальнего расстояния. Монолитными силуэтами выступали они вместе с подножиями, как в раме, в прямоугольнике лоджии. Притягательно сверкали инкрустированные белки глаз с черными точками как бы остановившихся зрачков.

Другие скульптуры из базальта были размещены парами по сторонам лоджии, входа в центральный зал, а также бокового входа. Это фантастические, связанные с мифологией и культовыми представлениями, трехмерные фигуры крылатых сфинксов, грифонов, существ с человеческими головами, телами в перьях и хвостами скорпионов с жадами (Берлин, Государственные музеи; Халеб, музеи). Все они были включены в систему кладки стен как элементы их конструкции. На спине каждой фигуры были уложены следующие

ряды кирпичной кладки. Конфигурации этих скульптур подчинена прямоугольной форме каменных блоков, из которых они высечены, прямоугольной структуре частей здания, его объемов и стен. Фигуры плоские с боков, полностью объемны только их головы. На поверхности изваяний орнаментально, декоративным рельефом прорезан рисунок перьев и шерсти.

Так же подчеркнуто геометризмована, что сообщает ей своеобразную большую выразительность, и статуя богини, сидящей на троне, найденная в одном из помещений храма (начало 1 тыс. до н. э., не сохранилась, прежде в Берлине, в Государственных музеях).

Понизу снаружи здание было опоясано полосой из рельефных композиций на каменных плитах-ортоставах, которые были прикреплены к основной кладке из сырцового кирпича. На ортоставах были вырезаны в низком, плоском рельефе фигуры львов, оленей, птиц, фантастических существ, борющихся людей, охотников (Берлин, Государственные музеи; Балтимор, Галерея искусств Уолтерса). Они обращены с двух сторон к входу, то есть подчинены единому общему ритму движения.

Очевидно, все эти образы, так же как фигуры бога-отца, богини-матери и их сына в портике, связаны с культом. Характер исполнения рельефов — геометризованное и уплощенное обобщение всех форм. Крупномасштабно очерченные общие силуэты и детали придают композициям своеобразную яркую выразительность. Эмоциональное воздействие рельефов усилено цветовыми сочетаниями: они вырезаны на плитах из темно-серого диорита и желтоватого известняка, которые чередуются на фоне охристо-желтой стены здания. К тому же у многих рельефных фигур, как и у круглых скульптур, сверкают инкрустированные светлые белки глаз и пронзительно глядят черные точки зрачков.

ИСКУССТВО АССИРИИ

(13—7 вв. до н. э.)

В течение 4 и 3 тысячелетий до н. э. будущая Ассирия, ставшая одним из ведущих государств Передней Азии в первой четверти 1 тысячелетия до н. э., находилась под сильным влиянием шумерийской культуры. В одном из святилищ этого времени, храме богини плодородия Инан-

ны Иштар, в древнейшей столице Ассирии городе Ашшуре были найдены скульптуры, идентичные по стилю исполнения шумерийским. В 15 в. до н. э. область будущего ассирийского государства находилась в политической зависимости от государства Митанни. Ассирийское же

государство с царем во главе его, сильным войском и многочисленными чиновниками оформилось в 14 в. до н. э. в северо-восточной части долины Тигра. В начале 1 тысячелетия до н. э. Ассирия превратилась в сильнейшее рабовладельческое государство с развитой торговлей, в военную державу, подчинившую себе к 7 в. до н. э. силой оружия почти всю Переднюю Азию и даже временно Египет. Централизация власти в руках ассирийских царей способствовала тому, что искусству предьявляли совершенно определенные требования прославления деяния победоносных царей и военную мощь государства. В связи с этим в отличие от искусства Египта и искусства Днуречья ранних периодов искусство ассирийского государства имело более определенно выраженное светское назначение, было, в первую очередь, искусством придворным, хотя многие сюжеты, темы, изображения по-прежнему неизменно связаны с религией.

Мощь Ассирии, основанная на кровавом подавлении и эксплуатации многих народов, была лишь относительной. Сразу после смерти царя Ашшурбанапала, в 626 г. до н. э., на Ассирию направились с Иранского нагорья армия государства Мидия, которую поддержал вступивший с ней в союз восставший Вавилон. (Во главе Вавилона встал ассирийский военачальник Набопаласар.) В 614 г. до н. э. этими военными силами был взят город Ашшур, а в 612 г. до н. э. под их ударами пала столица Ассирии Ниневия. В 605 г. до н. э. последние ассирийские отряды были разбиты вавилонскими войсками на Северном Евфрате, при Каркемише.

Архитектура была в Ассирии, как и повсюду на Древнем Востоке, ведущим видом искусства. В стране возводили грандиозные храмы, величественные дворцы, мощные крепости.

Города в Ассирии в связи с ее специфической торгово-военной историей возникали и развивались на торговых магистральных, по в естественно защищенных пунктах, по высоким речным берегам. Крупнейшие из них, в которых были открыты наиболее значительные памятники архитектуры и изобразительного искусства: Ашшур — древнейший город Ассирии, Кар-Тукульти-Нинурта (13 в. до н. э.), Дур-Шаррукен (вторая половина 8 в. до н. э.) и столицы государства — Кальху (Калах, современный Нимруд) в 9 в. до н. э. и в 8—7 вв. до н. э. Ниневия (современный Куянджик). Многие из них бы-

ли четко спланированы (Кар-Тукульти-Нинурта, Ниневия, Дур-Шаррукен). Ассирийские города 13—7 вв. до н. э. имели крепостной облик: были защищены от нападений врагов мощными стенами с выступающими наружу башнями-контрфорсами и рвами.

В ряде черт архитектуры и некоторых строительных приемах Ассирии чувствуются следы хурритского и хеттско-малоязийского влияния. Это массивные квадратные оборонительные башни по сторонам ворот в городских стенах, во дворцах и храмах, а также система кладки самих стен из сырцового кирпича (высотой до 15—18 м и толщиной около 6 м) с зубцами по краю из обожженного кирпича, на фундаменте из каменных глыб.

Храмы, которые имели центральное помещение, были возведены на искусственных платформах, в чем ясно видно продолжение не угасшей шумерской традиции. Часть же храмов строили по хетто-хурритскому типу: они имели портик на фасаде и помещения, сгруппированные анфиладой. (Таковыми же двумя разными приемами планировали и дворцы.) При храмах, посвященных семи главным богам (как и в Шумере), возводили зиккураты, обычно в семь ярусов, которые были ярко окрашены в разные цвета. Иногда зиккураты бывали двояными, например при храме, посвященном двум богам Ану и Ададу в городе Ашшуре. Как и в Шумере, зиккурат в Ассирии — это архитектурный образ, зрительно воплощающий представления о богах, обитающих на горных вершинах, находящихся в небесной вышине над всем обыденным.

Наиболее хорошо сохранившиеся и поддающиеся реконструкции памятники архитектуры Ассирии — храмы, крепости и дворцы — относятся ко времени правления царей Тукульти-Нинурты I (13 в. до н. э.), Ашшурнасирапала II (883—859 гг. до н. э.), Саргона II (722—705 гг. до н. э.) и Ашшурбанапала (668—626 гг. до н. э.).

Открытые раскопками, дошедшие до наших дней в развалинах дворцы Ассирии в первую очередь благодаря частично сохранившемуся на них богатому архитектурно-скульптурному убранству и росписям, дают яркое представление об уровне развития и стилистических особенностях архитектуры и изобразительного искусства.

Типичнейшим примером ассирийской дворцовой архитектуры является дворец

конца 8 в. до н. э. царя Саргона II (Шаррукена), его резиденция в городе Дар-Шаррукене (современный Хорсабад). Дворец, как и весь этот город (площадью в 18 га), был построен по четкому плану за пять лет, между 712 и 705 гг. до н. э. Дворец выстроен на краю города, на искусственной террасе, в четырнадцать метров высотой, из кирпича-сырца, облицованного каменными глыбами. Часть дворца, асимметрично размещенного в городской цитадели, выступала за городскую оборонительную стену и также была защищена крепостными башнями, стоящими на равных расстояниях друг от друга. В комплексе дворца, общая площадь которого была десять гектаров, входило около двухсот помещений — парадных, приемных, служебных, жилых, хозяйственных, распределенных по шумерской традиции вокруг открытых дворов. Помещения были узкими, длинными и высокими. Имелись в нем также три храма с одним зиккуратом из семи уступов. В качестве несущих опор (балочных перекрытий из кедра) служили деревянные колонны с каменными базами. Входы перекрывали арки, а внизу, по сторонам проходов, были помещены по две монументальные (высотой 4,20 м и 5,50 м) скульптурные фигуры «шеду» (как их называют ассирийские тексты) — изображения богов — охранителей дворца в виде львов и быков с человеческими головами и крыльями (Париж, Лувр). Исполнены они в технике высокого рельефа, переходящего на передних частях фигур в круглую скульптуру. Построение и форма этих изваяний подчинены форме блока камня и системе кладки стены (на их спинах лежали блоки следующего ряда кладки входных арок).

В 9 и первой половине 8 в. до н. э. таких быков (например, из дворца Ашшурнасирапала II, Лондон, Британский музей) и львов изображали пятиногими (чтобы и сбоку и в фас были видны четыре ноги). Этот прием — выразительное, точно отработанное средство передачи образа могучего фантастического существа, которое и грозно шагает вперед и неслышимо стоит на месте. Входящий во дворец, а потом проходящий под аркой видел «стража» ворот сначала в покое, а затем в движении, но в обоих случаях с четырьмя конечностями.

В кладку стен дворца Саргона II, например в храмах и в оформлении входов, были введены полосы изразцов — глазури-

рованных кирпичей с яркими многоцветными символическими изображениями розеток и «деревьев жизни». В нижней части стен парадных покоев помещались длинные полосы рельефных фризов.

Дворец царя Ашшурбанапала, относящийся к последнему периоду расцвета ассирийского искусства во второй половине 7 в. до н. э., идентичен по принципам планировки и декоративного оформления. В развалинах этого дворца в городе Ниневии (современный Куянджик) открыты, кроме разнообразных произведений изобразительного искусства, многочисленные глиняные таблички с клинообразными текстами, составлявшие знаменитую в древности библиотеку царя Ашшурбанапала и давшие возможность познакомиться с высоким уровнем ассирийской культуры.

Рельефы. Компановка ассирийской скульптуры была подчинена архитектонике зданий, как и во всех культурах хетто-хурритского круга. Для понимания и оценки изобразительного творчества Ассирии чрезвычайную ценность представляют настенные рельефы 13 в. до н. э. времени Тукульти-Нинурты I, первой половины 9 в. до н. э. — из дворца Ашшурнасирапала II в Кальху, из дворца Саргона II в Дур-Шаррукене, последней четверти 8 в. до н. э., и из помещений дворца Ашшурбанапала, 7 в. до н. э.

Дворцовые рельефы высечены на алебастровых плитах, так называемых ортостахах, которыми облицовывали понизу основную кладку стен из кирпича-сырца. При этом создавали многометровые, связанные между собой по смыслу и по сюжетам композиции — своеобразные панно на пл. 181 камне. В сценах культовых (например, предстояние у «древа жизни» из дворца Ашшурнасирапала II в Кальху, Париж, Лувр), военных и охот прославляли царственных владельцев каждого из дворцов, могучих владык Ассирии. Общая изобразительная система рельефов уже вполне установилась ко времени Ашшурнасирапала II, к первой половине 9 в. до н. э. Сложился нерелигиозный канон прекрасного, физически необычайно мощного человека, воина-победителя. Фигуры и, главное, лица всех людей, в том числе и царей, для воплощения этого образа идеализировали и типизировали: создавали тип ассирийца с правильными чертами, с густыми вьющимися волосами и бородой, нарочито отказываясь от портретности. Таково, например, рельефное изображение Аш-

шурнасирапала II, сидящего с чашей в руке (из его дворца в Кальху, Лондон, ил. 182 Британский музей). Общей плоскостно-декоративной трактовке изображений был подчинен и условный разворот фигур, также канонизированный к 9 в. до н. э.: голову, нижнюю часть корпуса и ноги передавали в профиль, глаз — в фас, ближе к переднему плечу — в профиль, дальше — в фас (в том числе и на рельефах бронзовой обивки ворот царя ил. 184 Самманасара III в Балавате, 859—827 гг. до н. э., Лондон, Британский музей).

Гармонично включены в орнаментальный ритм рельефов, в их плоскость полосы клинообразных надписей — рассказы о победах, славословие царям. Таковы динамично построенные композиции осад крепостей, преследования врагов или диких животных, например, из дворца Ашшурнасирапала II (Лондон, Британский музей) ил. 183. При точкой моделировке объемов фигур и орнаментальной прочерченности многих деталей в них единый главный прием передачи: подчипение всех рельефных изображений плоскости стены, эффекту верхнебокового освещения, в связи с основным назначением рельефов служить иллюстративным рассказом, в зримых образах подтверждающим, закрепляющим повествование царских анналов, высеченных на тех же плитах.

Еще более подчеркивала большие плоскости, объемы и орнаментально переданные детали рельефов раскраска (почти нигде не сохранившаяся) черным, красным, синим, зеленым и желтым по белому фону. Черно-коричневые контуры оттеняли силуэты всех фигур людей, животных и прочих изображений. Ритмически-гармонично размещенные голубые и синие лошади, красные одежды всадников, черные волосы и бороды, красно-коричневые «пятна» лиц и обнаженных частей тел — рук, плеч, ног, красно-синие участки одежд и растений, бахромы и орнаментов тканей, ювелирных украшений, возможно, с позолотой — вот характерные сочетания в декоративной раскраске ассирийских рельефов.

Стиль ассирийских рельефов несколько изменялся от века к веку. Различные стадии этого развития и разнообразнейшие решения можно проследить по рельефам разного времени из дворцов царей Ашшурнасирапала II в Кальху, Саргона II в Дур-Шаррукене, Синаххериба и Ашшурбапала — в Ниневии. Кроме того, в пределах одного комплекса исполнение не

езде одинаково по мастерству: одни композиции выполнены первоклассными художниками-творцами, другие — ремесленниками-исполнителями. Типичнейшими примерами рельефов высокого образного и художественного уровня из дворца Ашшурнапала являются ортостаты со сценами охоты на львов в царском зверинце в композиции так называемой «Большой львиной охоты» (Лондон, Британский музей). Очень мягко, пластично проработаны тела прыгающих, пораженных стрелами и убитых зверей, в частности широко известных раненых льва и львицы. Эти фигуры полны напряженного драматического содержания. Особенно выразительна смертельно раненная львица, пытающаяся приподняться.

В рельефах того же времени (Ашшурнапала), но передающих дворцовые шествия и культовые сцены, в связи с их официальной значимостью, господствует торжественная замедленность, статичность движений и поз.

Росписи Ассирии совершенно аналогичны по сюжетам и декоративной системе исполнения принципам расцвечивания рельефов. Таковы, например, росписи из некоторых помещений дворца Саргона II, изображающие процессии, в которых царь представлен шествующим в сопровождении приближенных и воинов. Таковы же лучше сохранившиеся и этим особо ценные полосы росписей из дворца ассирийского наместника Шамшиилу в провинциальном ассирийском городе Телль-Борсиппе (Телль-Ахмар) в Северном Двуречье. Последние, однако, несколько неоднородны стилистически, так как были выполнены в разное время, от второй половины 9 в. до середины 7 в. до н. э. Нанесены они по тонкой белой известковой обмазке, наложенной на сырцовую стену, по слою глины, смешанной с рубленой соломой. Сюжеты — дворцовые шествия с участием царедворцев (Халоб, музей), ассирийские ил. 186 воины, побеждающие врагов, кони, колесницы. Местами можно проследить последовательные стадии работы художников. Сначала черной краской наносили контуры изображений, а затем уже другие краски: красно-коричневую, ультрамариново-синюю, черную и белую, розовую и голубую. Стиль росписей плоскостный, декоративный, основан на локальных цветовых сочетаниях.

Круглая скульптура. В ассирийской пластике преобладает рельеф. Однако в Ассирии создавали и изолированно стоя-

ице, трехмерные, то есть круглые скульптуры. Исполняли такие произведения на основе тех же стилистических закономерностей, что и рельефы. Характерно четко подчеркнутое образное начало — главное и пластической трактовке и конструкции скульптур — их торжественно-величавое «стояние» или «сидение» на тропе и, таким образом, подчинение и круглой пластики ясно выраженной архитектонике интерьеров зданий. Обобщены, монументализированы их основные объемы, отпеченные небольшим количеством орнаментально-декоративно прорезанных деталей. Это бахрома одежд, орнамент, браслеты, серьги, наконец, напряженные мускулы на могучих руках и ногах всех персонажей. Таковы каменные статуи царей Ашшурнасирапала II (Лондон, Британский музей) и Салманасара III (Стамбул, Археологический музей), статуэтка царя Ашшурнасирапала II из янтаря, первоначально с инкрустацией золотом и полудрагоценными камнями (Стамбул, Археологический музей). Две первые скульптуры изображают царей в виде верховных жрецов. Они были установлены в храме, в культовых нишах и являлись объектом поклонения наряду со статуями богов. Композиция их строго фронтальна, образы идеализированы: прославляется величие и огромная физическая сила царей.

Отточенность, профессиональных средств ассирийской пластики и росписей была основана на творческом восприятии отображенных практикой традиций шумеро-хетто-митаанского искусства; строгой регламентации — канонизации наиболее действенных приемов. Кроме того, очевидно художники, руководившие оформлением ассирийских дворцов, были очень одаренными творцами. Владея к тому же названными выверенными средствами, они могли бесконечно варьировать композиции, включающие даже элементы официальных моделей, образцов, которые имелись в придворных мастерских.

Особое совершенство, концентрация творчески переработанных традиций в искусстве Ассирии могут быть объяснены и притоком в царские мастерские лучших художников со всех концов подчиненной этому государству Передней Азии. В рамках придворного парадного искусства, в границах официальных канонов художники Ассирии применяли разнообразие пластические ритмы для передачи торжественного, величавого покоем, в разной мере динамичных движений и ситуаций, но всегда создавали композиции, подчиненные строго последовательно декоративным нормам и действенной, отвечающей официально заданию изобразительности.

НОВОВАВИЛОНСКОЕ ИСКУССТВО

(7—6 вв. до н. э.)

С конца 2 тысячелетия до н. э., после падения касситской династии, Вавилония находилась в состоянии полной экономической и политической беспомощности, слабости. Ее земли захватывали, тесня друг друга в военных столкновениях, ассирийцы, эламиты и кочевые сирийские племена. Чрезвычайно слабые правители страны были не в силах осуществлять централизованное руководство государством. Жизнь в городах пытались регулировать представители торгово-ремесленных слоев населения. Однако истинная власть сосредоточилась в руках жрецовства. Царям оставалась лишь ничтожная подчиненная жрецам роль.

Новое кратковременное возвышение Вавилона началось с конца 7 в. до н. э., когда (в 626 году до н. э.) верховную власть в Вавилоне захватил военачальник Набона-

ласар. Ему удалось не только разгромить сильно ослабевшее к тому времени ассирийское государство, опустошить и разрушить многие его города, в том числе Ниневию (после ее захвата в 612 г. до н. э.), но и включить в состав Вавилонии бывшие владения Ассирии, а также большую часть Двуречья, Элама, всю Сирию, Финикию и Палестину.

Царствование Набоналасара, таким образом, было годами непрекращающихся захватнических войн. Его сын, царь Навуходоносор II (605—562 гг. до н. э.), продолжал завоевательную политику отца. Кроме того, он начал осуществлять грандиозное храмовое, оборонительное и пригационное строительство в разных пунктах государства, в первую очередь, в городе Вавилоне, который вновь, после длительного перерыва, превратился в

крупнейший торговый, культурный и религиозный центр страны.

Развитие всей культуры времени Нового Вавилона происходило под сильным воздействием культуры разгромленной им Ассирии. Как в ассирийском, так и в нововавилонском искусстве и архитектуре продолжали жить композиционные, стилистические достижения предшествующих этапов развития искусства Двуречья.

Архитектура была главным видом нововавилонского искусства. Ярким свидетельством этого является город Вавилон, превращенный за десятилетия его последнего расцвета в целостный по планировке и стилю архитектурный ансамбль. Наши сведения о Вавилоне основаны на археологических раскопках, свидетельствах клинописи, например путеводителях по городу для паломников, а также трудах греческих и римских ученых. Наиболее ценны описания Вавилона, сделанные греческим историком Геродотом, который в середине 5 в. до н. э. сам побывал в этом знаменитом древнем городе.

Расположенный на обоих берегах Евфрата, Вавилон имел в плане вид вытянутого прямоугольника и был разделен рекой на две части. Более древние районы, так называемый Старый город, находились на восточном берегу. Обороне Вавилона служили четыре комплекса зубчатых стен с башнями — контрфорсами из сырцового и обожженного кирпича с добавлением каменной кладки, а также глубокий ров. Длина внутренней стены была свыше 3 км, а внешних — 18 км. Попасть в город можно было через восемь ворот-бастioned, посвященных разным богам. От каждого ворот начинались прямые широкие улицы, так называемые процессионные дороги, которые четко делили город на большие участки. Внутри этих кварталов проходили улицы, в отличие от шумерийских довольно регулярно спланированные, но не широкие: расстояние между глухими стенами жилых домов по их сторонам было не свыше 4 м. Типичная планировка возведенных из сырцового кирпича жилищ, усадеб Вавилона — группировка помещений вокруг центрального двора.

Святилище бога Мардука-Эсагила. В городе, который был средоточием религиозной жизни державы, существовало 53 значительных, крупных храма и несколько сотен небольших святилищ и алтарей. Главнейшим из них было святилище верховного бога Мардука-Эсагила, пред-

ставлявшее собой священный участок площадью в 16 гектаров. Его обширная территория была выделена среди жилых кварталов города тем, что ее окружала двойная стена, массивностью своей создававшая впечатление крепостной твердыни: в стене имелось 12 входов-ворот. Главные — «священные» ворота вводили на территорию (участок) святилища Мардука-Эсагила с самой важной процессионной дороги, проложенной от ворот Интар. Напротив этих ворот, на другой стороне священного участка, находился громадный массив прославленного в веках зиккурата, так называемой Вавилонской башни.

Зиккурат Этеменанки — «Дом основания небес и земли», построенный архитектором Арадаххену, имел квадратное основание $91,5 \times 91,5$ м и возвышался на 90 м. Основная его масса возведена из сырцового кирпича. Поверхность же вся была облицована обожженным кирпичом, который скреплял битум. Стены семи ступеней Этеменанки вздымались вертикально, а не наклонно, как в более ранних зиккуратах. Каждую из стен всех террас, как и в архитектуре Шумера, членили широкие лопатки. Благодаря этому приему (как и ранее) подчеркивалась устремленность сооружения ввысь. Завершал зиккурат храмик, стены которого были, вероятно, облицованы голубым глазурованным кирпичом. Увешивали храмик, считавшийся жилищем Мардука, мощные позолоченные рога быка — символ плодородия, символ этого бога.

На первую террасу зиккурата можно было подняться по трем лестницам, две из них шли вдоль, а третья — перпендикулярно ее южной стороне. На вторую террасу всходили по двум лестницам вдоль западной и двум — вдоль восточной стены. На следующие ярусы до самого верха вела, очевидно, лестница, которая обвивала их, как спираль.

Величественный зиккурат Вавилона был разрушен в конце 6 в. до н. э., при захвате города персидским царем Ксерксом. В 4 в. до н. э., когда Вавилония была включена в эллинистическое государство Александра Македонского, сделали попытку восстановить зиккурат. Сильно обветшавшую «башню» разобрали, рассчитывая отстроить ее заново — на новом месте. Однако в связи со смертью Александра строительные работы так и не были осуществлены.

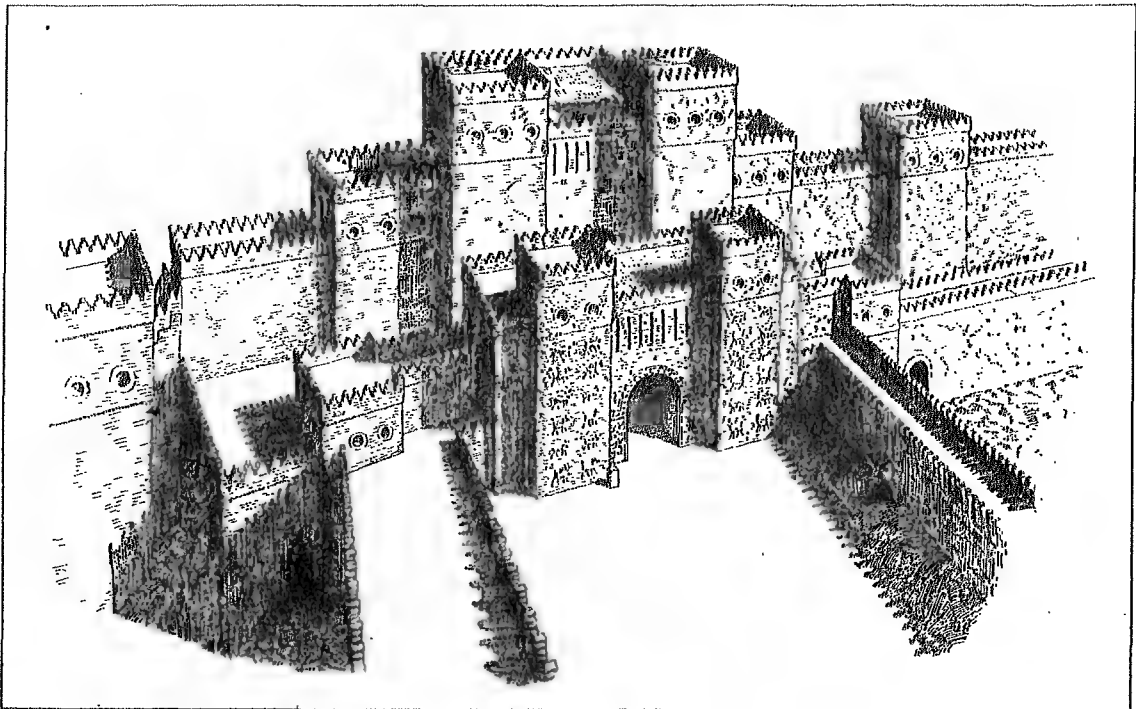
Храм бога Мардука был построен за стенами священного участка, отведенного

по сути дела только для подножия «дома бога» — зиккурата. Храм находился немного южнее и представлял собой относительно небольшое прямоугольное здание площадью $7,7 \times 8,6$ м. Дополнительное величие храму, как и зиккурату, придавала окружающая его стена крепостного облика — с бастionsами. Как, вероятно, и зиккурат, храм Мардука мог иметь многоцветную символическую окраску: черный цоколь, белые стены, голубые или синие

ких башен, люди выходили на Дорогу процессий.

Поверхность башен была облицована в 6 в. до н. э. глазурированным кирпичом-позлащенными (реконструкция в Берлине, в Государственных музеях). Уже издали привлекали и ласкали взор истомленных зноем путников большие синие плоскости привратных башен, как бы ступеньки синевы неба или воды. С более близкого расстояния становилось видно, что по глубокому

ил. 188



8. Ворота богини Иштар в Вавилоне. 6 в. до н. э. Реконструкция

зубцы по их верхнему краю. В храме хранилась величайшая святыня Вавилона — золотая статуя Мардука. Она была установлена в святилище, в глубине здания. Однако сквозь несколько дверных проемов, расположенных по одной оси, ее хорошо могли видеть люди, которые находились в храмовом дворе. Снеся зиккурат Вавилона, царь персов Ксеркс увез в Иран и эту статую, долго служившую символом непрерывающегося могущества города и всего нововавилонского государства.

Ворота богини Иштар-Аибуришабу состояли из четырех башен, очень массивных, квадратных в плане (рис. 8). Миновав арочный проход между двумя первыми башнями, меньшего размера, и аркой же перекрытый проход меж двух более высо-

сынему фону изображены фигуры торжественно выступающих один над другим быков и драконов («мушрушей») с чешуйчатым телом, змеей головой и шеей, ногами собаки и хищной птицы. Бело-желтые фигуры этих животных — символов богини Иштар и бога Мардука, чередовались с рыжевато-желтыми. По низу стен, под карнизом и вокруг арок проходов, были размещены орнаментальные фризы из рядов желто-белых розеток, обрамлявшие синие «панно» с фигурами. Все изображения выполнены невысоким рельефом, отштампованным по частям в специальных формах.

Главная процессионная дорога, или Дорога процессий, была проложена от ворот Иштар на юг, к храму верховного бога Вавилона Мардука. Она была замкнута справа и слева, как, впрочем, и все другие

улицы города, глухими стенами. Но главенствующая роль этой магистрали была подчеркнута тем, что кирпичные стены имели на равных расстояниях широкие плоские выступы, как бы крепостные башни. Кроме того, по верху стен проходил массивный карниз с зубцами и полосы из покрытых многоцветными глазурями рельефных розеток. Нижние части стен декорировал еще один керамический фриз, около метра шириной. Как длинный синий ковер, прикрепленный на уровне человеческого роста, убежал он вдаль. А по нему, навстречу людям, вступающим на плиты белого известняка и красной брекчии, которыми была замощена дорога при царе Навуходоносоре II, разворачивалось шествие львов-охранителей. По шестьдесят с каждой стороны, чередуясь, бело-желтые с желтыми гривами и желтые с гривами красно-коричневого оттенка, оскаленные и грозные, надвигались они, будто бесконечной чередой. Этот фриз также окаймляли, дополнительно выделяя его на светло-желтой кирпичной стене, пояса символических розеток Иштар, белых с желтыми сердцевинами.

Проходя сквозь ворота Иштар, двигаясь по Дороге процессий, люди все время находились под воздействием величавых форм монументальной архитектуры, настраивались на торжественно-возвышенный лад. Не менее сильно, эмоционально действовали фризы: своей понятной для всех символикой, своей насыщенной цветовой гаммой.

В настоящее время многие подлинные кирпичи этого архитектурно-скульптурного ансамбля находятся в Государственных музеях Берлина, где они включены в кладку реконструированных ворот Иштар и участка Дороги процессий.

Дворцы Вавилона. В Вавилоне существовало несколько пышных царских резиденций-дворцов. В планировке их следовали в эту эпоху древнейшему (шумеро-

вавилонскому) принципу группировки помещений разного назначения вокруг открытых дворов, о чем можно судить, например, по плану так называемого Южного дворца, располагавшегося к югу от стен города. Наряду с жилыми и хозяйственными помещениями во дворце имелся большой тронный зал, одна из стен которого была декорирована сохранившимся до наших дней пышным панно из глазурованного кирпича. На торжественно звучащем по цвету темно-синем фоне выдвигаются светло-желтые колонны-стволы с многоволотными капителями-кронами. Это неизменные в искусстве Двуречья с глубокой древности символы жизни, цветения, так же, как и розетки и пальметки, которые образуют по краям панно широкий бордюр. По самому низу композиции и здесь помещены фигуры идущих львов с оскаленными пастьми и поднятыми хвостами, готовых к нападению на врага (реконструкция в Берлине, в Государственных музеях).

Небольшой сад, примыкавший к Южному дворцу, был устроен на нескольких террасах, которые поднимались уступами одна над другой. Под слоем земли с посаженными в нее кустами, деревьями и цветами, которые, естественно, требовали полива, был устроен мощный водонепроницаемый пласт. Он состоял из чередующихся рядов обожженного кирпича, битума и свинцовых плит. Огромный вес этих «прокладок» несли на себе сводчатые перекрытия из обожженного кирпича. Такое необычное устройство сада, как бы вознесенного в воздух, вызвало к жизни его название «Висячие сады».

Небольшое число сохранившихся рельефов и круглой пластики нововавилонского периода по стилистическим признакам близко к ассирийским. Однако в них совершенно отсутствуют изображения, прославляющие царей, типичные для Ассирии, а также сцены войн и охот.

ИСКУССТВО АХЕМЕНИДСКОГО ИРАНА

(середина 6 в. до н. э. — 330-е гг. до н. э.)

Иран находится на плоскогорье, вокруг которого издымаются горные хребты, отделяя его от других областей Переднеазиатского мира. Однако уже в 4 и 3 тысячелетиях до н. э. западная часть Иранского нагорья — Элам, а также его северо-западные районы, где жили каситы, а севернее

их — луллубеи, находились в культурных и военных контактах с Двуречьем и сложившимся там обществом и государством шумерийцев.

Климат Иранского нагорья резко континентальный, суровый: сильно различие температур дня и ночи, времен года, очень

мало дождей, мало воды в темных реках, большое количество засоленных земель-солончаков.

Только там, где естественным образом вырастала трава, появилось кочевное скотоводство. Земледелием же возможно было заниматься только с помощью искусственного орошения.

Очень рано жители Иранского нагорья начали разрабатывать богатые залежи металлов — меди, олова, свинца, золота, серебра, железа, а кроме того — нефти.

В середине 6 в. до н. э., в течение одиннадцати лет — с 550 по 539 г. до н. э., царь персов (одной из этнических групп Иранского нагорья) Кир II (Кируш) из рода Ахеменидов (правившего в области Парсамаш, в Центральном Загросе) путем энергичных военных захватов разгромив Вавилон, создал обширнейшее государство, включавшее, кроме самого Ирана, почти все остальные районы Передней Азии: Двуречье, Малую Азию, Сирию, Армянское нагорье. Сын его, царь Камбиз, присоединил в 538 г. до н. э. к этой империи даже Египет. Таким образом, к последней четверти 6 в. до н. э. деспотическое рабовладельческое персидское государство стало, правда, на относительно непродолжительный срок (немногим более двухсот лет) могущественной державой Древнего Востока.

На основе этой исторической «ситуации» сложились и черты официального придворного искусства Ирана времени правления династии Ахеменидов, в котором своеобразно слились изобразительные приемы и мотивы искусства многих народов Передней Азии.

В архитектуре развилось дворцовое строительство, грандиозное по масштабам, пышное по скульптурному оформлению, как бы олицетворявшее мощь государства и его правителей.

Дворцовые ансамбли, сохранившиеся в городах Персеполь и Сузы — столицах этого государства, являются наиболее характерными и яркими памятниками архитектуры ахеменидского Ирана.

Персеполь, как его называли древние греки, город-крепость, построенный в 6—4 вв. до н. э. (начат около 520 г. до н. э.) в одной из горных долин царем Дарием и его сыном Ксерксом, был общегосударственным культовым центром для торжественного празднования весной иранского Нового года Ноуруза, а также резиденцией, в которой проходили торжественные коронации царей.

Грандиозный по масштабам архитектурный дворцовый комплекс Персеполь представлял собой гармоничное целое. Его окружала, защищая, массивная и высокая стена из сырцового кирпича. У подножия ее строили свои дома жители города.

Как и в ассирийском зодчестве, весь ансамбль построек Персеполь был возведен на монументальной террасе, площадью 450×300 м и высотой более 12 м. Терраса эта была вырублена в естественном скальном основании и укреплена по сторонам кладкой из мощных каменных блоков. На террасу можно было попасть лишь по одной двухмаршевой пологой лестнице в два крыла, расположенной с северо-западного ее угла. Поднявшись по этой лестнице, посетитель оказывался перед сооруженным при Ксерксе парадно оформленным проходом — пропилеями с четырьмя фигурами гигантских (около 8 м в высоту) человекоподобных крылатых быков. Эти фантастические стражи ворот близки по облику ассирийским «неду», но они не монолитные, а сложены из многих блоков камня. За пропилеями, несколько южнее расположенное, находилось здание-храм «Ворота всех стран». При входе в него были изваяны быки в 10 м высотой.

Все постройки на платформе, начиная от пропилей, были размещены на ней по строго выверенному плану — по параллельно идущим осям, но свободно по отношению друг к другу. Для строительства использовала местный светлый песчаник. Композиционным центром ансамбля являлся парадный приемный зал, так называемая «ападана Дария-Ксеркса». Расположенный рядом с пропилеями, он был приподнят над остальными частями дворцового комплекса благодаря оставленному под ним дополнительному выступу скалы. Наружные его стены, возведенные из непрочного сырцового кирпича, были поэтому сделаны очень массивными, имели толщину 5,6 м. Обширнейшее же внутреннее пространство ападаны, площадью $62,5 \times 62,6$ м, перекрывали кедровые балки, лежащие на 36 колоннах (по 6 колонн в ряд) очень легких и стройных, высотой 18,6 м.

В этом грандиозном помещении для официальных приемов, которое как бы символизировало и представляло мощь империи и где могло одновременно присутствовать большое количество людей, было просторно и светло. Зал просматривался из конца в конец, так как расстояние между колоннами достигало 8,74 м, и

ил. 190

весь был хорошо освещен лучами света из сквозных проемов, расположенных высоко, под самым перекрытием. Декоративный эффект рядов колонн с капителями сложной конфигурации — с волютами и спаренными протомами быков — еще усиливался благодаря тому, что они были сделаны из камня разных оттенков, а некоторые детали их сверкали позолотой (например, капитель конца 6 — начала 5 в. до н. э. в Тегеране, в Археологическом музее). С трех сторон ападану окружали портики, центральный из которых имел колонны из темно-серого мрамора и был расположен, как в архитектуре Ассирии и Митанни, между двумя мощными башнями из сырцового кирпича. Левее ападаны паходилось помещение без портиков, но еще более обширное, может быть, сокровищница — зал ста колонн царя Артаксеркса II, балки перекрытия которого покоились на 10 рядах по 10 колонн. Между ападаной и этим залом полагал парадная лестница в два крыла вводила на еще одну платформу, где была расположена жилая житийная часть комплекса — тахчара: зимний дворец Дария и дворец Ксеркса с так называемым гаремом, зданием, которое состояло из многих небольших комнат.

Четкость планировки персепольского ансамбля выражена и в симметрии размещения его помещений, дворцов. Так, симметричны по отношению друг к другу входные проилеи и «Ворота всех стран», ападана Дария-Ксеркса и зал ста колонн Артаксеркса II.

Общегосударственное, культово-церемониальное назначение всего персепольского ансамбля, и, в первую очередь, ападаны Дария-Ксеркса, как и во дворцах ассирийских царей, подчеркивали настенные, высеченные на камне рельефные композиции. Рельефы были расцвечены красным, зеленым, синим и желтым (в некоторых местах краска сохранилась). Кроме того, рельефные изображения были дополнены вкладками из бронзы и разноцветных паст. Уже на боковых сторонах платформы ападаны и вводящей на нее лестницы, скомпонованные симметрично, в унисон с равновесием общей архитектурной композиции, разворачиваются многофигурные полосы рельефов. В центре лестницы — наиболее официальный рельеф, большой текст о сооружении ансамбля, увенчанный окрыленным солнечным диском. По бокам его изображение льва, нападающего на быка, — символического «борения», оли-

цетворяющего равноденствие. У первого марша лестницы, слена, в трех поясах вы-
ступают персидские гвардейцы, воины-
эламиты и мидийцы. На том же уровне
справа — шествие представителей наро-
дов, подвластных Ахеменидам: мидийцы,
эламиты, вавилоняне, армяне, арабы, не-
гры ведут коней и верблюдов, несут драго-
ценные сосуды в качестве даров к подно-
жию царского трона. На рельефах других
частей персепольского ансамбля — в его
дворах изображены: царь Дарий в сопро-
вождении вельмож и жрецов на троне
перед жертвенником огня бога солнца
Ахурамазды, или принимающий намест-
ника (сатрапа) Мидии; торжественно-по-
бедоносная, символическая схватка царя с
фантастическим чудовищем, олицетворя-
ющим силы зла, мрака.

Художественное единство Персеполя особенно велико в связи с тем, что все его рельефы и другие скульптурно-архитектурные детали по пластическому, мерно повторяющемуся ритму подчинены общему ритму архитектуры. Формы всех изображений в меру обобщены, но вырезаны удивительно тонко и очень декоративно. Движение всех персонажей на рельефах и характер их размещения по отношению друг к другу спокойно-размеренные. Все сцены созданы по одному и тому же канону (несмотря на то что выполняло рельефы большое число мастеров). Такой декоративной цельности рельефов, подчиненных строгой канонизации, симметрии распределения сюжетов и сцен, не знали даже дворцы Ассирии. Скульптура Персеполя, являясь органичным изобразительным элементом архитектурного комплекса, придавала ему гармоничную, величавую пышность.

В 330 г. до н. э. Персеполь был разгромлен войсками Александра Македонского, погиб в пламени пожара. До наших дней на прежнем месте сохранились только платформы, части портика с быками, многие колонны ападаны и каменные порталы дверей.

Дворец в Сузах был построен на протяжении 6—4 вв. до н. э. царями Дарием, Ксерксом и Артаксерксом III. Сложный по плану, он, однако, повторял во всех своих главных элементах те архитектурные решения, которые как образцовые были воплощены в ансамбле Персеполя. Отдельные помещения также возвышались на искусственных каменных платформах и состояли из парадных залов и жилых помещений, однако здесь, в Сузах, распола-

ил. 191

РАЗДЕЛ II. ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ВОСТОКА

гались по сторонам больших открытых дворов. Грандиозной была ападана в Сузах: площадью в 10 400 кв. м, с колоннами, высотой в 20 м и диаметром 1,6 м. Органичным элементом дворцовой архитектуры Суз являлись керамические панно. Они теплые и звучные по цветовой гамме, основанной на декоративных сочетаниях синего, желтого, зеленого, белого и черного тонов. Невысоким рельефом на них были переданы вереницы гвардейцев царя с бесстрастными, не индивидуализированными лицами, выступающих мерным, величавым шагом в пышных орнаментированных одеждах (Париж, Лувр). Все было подчинено и в этом случае созданию выразительного декора, отвечающего торжественным архитектурным ритмам.

Круглая скульптура Ахеменидов сохранилась в немногих образцах. В облике этих памятников гармонично сочетаются традиционные для Переднеазиатского искусства типизация черт лиц и обобщение, монументализация основных масс с большой мягкостью в проработке отдельных форм. Характерными примерами могут служить голова статуи царя, возможно, Дария I (конец 6—начало 5 в. до н. э., Париж, Лувр) и голова статуи царевича из Персеполя (5 в. до н. э., Кливленд, музей).

Ахеменидское искусство, впитав наследие всего Переднеазиатского искусства и творчески переработав его, создало новое решение внутреннего пространства — парадные многоколонные дворцовые помещения; типы необычайно стройных колонн; изобильную, но гармоничную, неразрывно связанную по стилю с архитектурой систему ее декоративного оформления — рельефов, приватных изваяний, сложных скульптурных капителей колонн, керамических панно.

Ахеменидская держава была последним древневосточным государством. Она распалась под натиском эллинского мира, более передового по социальной структуре и экономике, под ударами армии Александра Македонского (в 331—330 гг. до н. э.). На территории переставшей существовать Ахеменидской империи, в Передней Азии и Египте, в конце 4 в. до н. э. возникли эллинистические государства. В результате происходившего еще ранее, в 5 в. до н. э., взаимовлияния культур эллинского мира и Ахеменидской державы, широкого торгового обмена искусство Древнего Востока оказало огромное влияние на целый ряд этапов развития античного искусства. Этот процесс продолжался и много позже падения государства Ахеменидов.

Раздел III
АНТИЧНОЕ ИСКУССТВО

«Античный мир» — понятие сложное. Термин «античный» (от латинского «anti-» — древний) был введен итальянскими гуманистами в эпоху Возрождения для определения греко-римской культуры, древнейшей из наиболее известных в то время. Сейчас, когда раскрыты более древние, чем греко-римская, цивилизации Древнего Востока, термин «античный» приобрел чисто условное значение.

В марксистской исторической науке история античного мира рассматривается как история формирования, расцвета, затем разложения и гибели рабовладельческого строя в бассейне Средиземного моря, Причерноморья и сопредельных стран в период с 3 тысячелетия до н. э. по середине 5 в. н. э.

Существенную часть античного мира составляют также многие племена Европы, части Азии и Африки, которые находились в длительном взаимодействии с греками и римлянами, воспринимали греко-римскую культуру и сами оказывали на нее воздействие. Античная история завершается распадом Римской империи, крушением рабовладельческой общественно-экономической формации, в недрах которой зреют предпосылки для перехода к феодализму.

Сложный и многообразный исторический материал принято делить на несколько периодов, согласно которым строится история искусства.

1. Древнейший период — эгейская культура: 3—2 тысячелетия до н. э.

2. Гомеровский и раннеархаический период: 11—8 вв. до н. э.

3. Архаический период: 7—6 вв. до н. э.

4. Классический период: 5 в. — до последней трети 4 в. до н. э.

5. Эллинистический период: последняя треть 4 в. — 1 в. до н. э.

6. Период развития племен Италии, этрусская культура: 8—2 вв. до н. э.

7. «Царский» период Древнего Рима: 8—6 вв. до н. э.

8. Республиканский период Древнего Рима: 5—1 вв. до н. э.

9. Императорский период Древнего Рима: 1—5 вв. н. э.

Источники античной истории сравнительно скудны и делятся в основном на две группы, вещественные и письменные. Для древнейших периодов античной истории памятники материальной культуры и искусства являются главным, а иногда и единственным источником. Для более поздних этапов истории рабовладельческого общества важнейшую роль играют письменные источники, включающие официальные и частные документы, письма, мемуары, речи, а также историческую, художественную, научную и философскую литературу.

Часть древних документов вырезана на камне, металлических и керамических изделиях (эпиграфический материал), часть написана на папирусах, большая часть дошла до нас в рукописях, переписанных в средневековье, особенно в эпоху Возрождения. Все эти материалы дают возможность узнать достаточно подробно общественную, политическую, хозяйственную и культурную жизнь Греции и Рима.

Изучение истории искусства античного мира имеет свои особенности. Так, например, история искусства эгейского мира строится исключительно на материалах археологических исследований.

Открытые в результате раскопок развалины дворцов и частных домов, гробницы, скульптура, стенная живопись, расписные вазы, изделия торевтики и резьбы по камню датируются благодаря чередованию археологических слоев и точно датированным египетским и переднеазиатским памятникам, найденным вместе с памятниками эгейской культуры. Начатая недавно расшифровка эгейских надписей еще пока не дает имен художников и хронология памятников. В науке установлен ряд условных названий определенных стилей эгейской эпохи: или по месту первой находки, например стиль «камарес», или по господствующему в данной группе памятников сюжету, например «морской» стиль.

Источники изучения греческого и изобразительного искусства и архитектуры разнообразны: это развалины городов, достаточно хорошо сохранившиеся отдельные архитектурные памятники, бесчисленные скульптуры, расписные вазы и многие другие изделия художественного ремесла.

Имена художников, даты и названия их творений и их художественную оценку мы встречаем в античной литературе, например в беседах Сократа, записанных Ксенофонтом (4 в. до н. э.), в сочинениях Аристотеля (4 в. до н. э.), у греческих авторов римской эпохи: Павсания (2 в. н. э.), Страбона (2 в. н. э.), Плутарха (1—2 вв. н. э.), Лукиана (2 в. н. э.), у римских писателей: Цицерона (1 в. н. э.), Витрувия (1 в. до н. э.—1 в. н. э.), Плиния Старшего (1 в. н. э.) и многих других.

Имена греческих мастеров встречаются в эпиграфических памятниках, на расписных вазах, на резных камнях, на базах статуй.

Но сложность изучения греческого искусства заключается в том, что станковая живопись утрачена безвозвратно, а почти вся сохранившаяся греческая скульптура не имеет подписи автора.

Множество мраморных и бронзовых скульптур погибло в раннем средневековье, особенно пострадали бронзовые статуи, которые были переплавлены в предметы практического назначения или новые произведения искусства.

Римляне позднереспубликанского и императорского периодов высоко ценили греческое искусство и перевезли огромное количество знаменитых памятников живописи и скульптуры к себе в Рим, где во множестве снимали с них копии. Причем, как правило, бронзовые оригиналы копировались в мраморе. Таким образом, о ряде великих греческих скульпторов, работавших в бронзе, например Мироне, Поликлете, Лисиппе и многих других, мы можем судить только по римским более или менее точным мраморным копиям, сделанным 400—600 лет спустя после создания оригинала.

Но мастерство копирования у римлян стояло на достаточно высоком художественном уровне, и мы имеем основание во многих случаях доверять их копиям, хотя иногда копиисты, видимо,вольно перерабатывали оригиналы.

Многие знаменитые греческие картины были повторены в стенных росписях Рима, Помпей, Геркуланума, что дает неко-

торую возможность составить себе представление о характере греческого живописного искусства. Трудными многими учеными последних ста лет удалось путем изучения литературных данных, стилистических особенностей и сравнительного анализа памятников связать анонимные произведения с именами мастеров, известных по письменным источникам. Так были, например, определены «Дискобол» Мирона, «Афина Парфенос» Фидия, «Дорифор» Поликлета, «Апоксиомен» Лисиппа, «Гермес» Праксителя и другие.

Работы римских скульпторов и живописцев также не имеют подписи автора, и в римской литературе имен римских художников сохранилось очень мало. Это следствие (в противоположность грекам) крайне пренебрежительного отношения римлян к деятельности художника, который почти всегда ставился на один уровень с простым ремесленником.

Но все-таки, несмотря на трудности изучения античных памятников, теперь воссоздана с большою полнотой история развития искусства Греции и Рима, дающая возможность с достаточной ясностью проследить эволюцию одного из самых значительных этапов в развитии художественной деятельности человека. Тысячелетия отделяют нас от древних греков и римлян. Непознаваемо изменилось лицо мира, неоднократно переживавшего жестокую ломку старого, кровавые мировые войны, очистительные грозы революции.

Однако и сейчас, когда человек шагнул в космос, когда мир стоит на пороге коммунистической эры, изучение античности не утратило своей актуальности. Произведения античного искусства «еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служить нормой и недостижимым образцом»¹.

Главный секрет неуядаемой прелести античного искусства в его гуманистическом, жизнеутверждающем характере, в прославлении физической и духовной красоты человека. Его лучшие памятники вошли в нашу жизнь как неотъемлемая часть мировой культуры, как наше законное наследие. Ибо «без того фундамента, который был заложен Грецией и Римом, не было бы и современной Европы»².

¹ К. Маркс. Введение (из экономических рукописей 1857—1858 годов).— К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., т. 12, с. 737.

² Ф. Энгельс. Анти-Дюринг.— К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., т. 20, с. 185.

ЭГЕЙСКОЕ ИСКУССТВО

Греки всегда хранили в своих мифах и эпических сказаниях воспоминание о древнейшем периоде их культуры. Они видели развалины крепостных стен, которые, по их мнению, могли построить только легендарные великаны — циклопы. На местах этих развалин в результате археологических открытий последней трети 19 и в 20 веках обнаружилась картина интенсивной культурной жизни на материковой Греции, островах Эгейского моря и на берегах Малой Азии, начиная уже с неолитической эпохи.

Особенного блеска достигает культура в 3—2 тысячелетиях до н. э., в период бронзы, на Крите, на некоторых других островах (Мелос, Аморгос, Фера, позже Кипр) и Средней и Южной материковой Греции. Главными свидетелями жизни этого периода являются памятники вещественные, надписи же лишь недавно начали расшифровываться: они помогают теперь установить этническое происхождение древнейших обитателей Греции и островов.

В конце 3 тысячелетия до н. э. греческие племена ахейцев расселились на территории Южной и Средней Греции, вытеснив исконных жителей этих земель. Во второй половине 2 тысячелетия до н. э. греческие племена заселили острова Эгейского моря, а к началу 1 тысячелетия до н. э. утвердились на западном побережье Малой Азии, получившем название Ионийское побережье.

Культурный период 3—2 тысячелетий до н. э. принято называть эгейской культурой. Этот термин, введенный в науку после археологических открытий начала 20 века, условно-географический, так как распространение этой культуры охватывает области Эгейского моря, где раскопки показывают несколько районов со своими оригинальными культурными чертами и вместе с тем связанные, переплетающиеся друг с другом. Главные из этих культур следующие: 1) культура троянская (Троя лежит в северо-западной части побережья Малой Азии), открытая Шли-

маном в 70-х — 80-х гг. 19 века; 2) элладская, развивавшаяся на территории материковой Греции, наиболее значительные ее центры лежат на Пелопоннесе (Микены, Тиринф, Пилос), также открытая Шлиманом; 3) кикладская культура, имевшая место на Кикладских островах, открытая в 90-х гг. 19 века; 4) минойская, исследованная археологом Эвансом в начале 20 века и названная им так по имени легендарного царя Миноса, царствовавшего согласно греческому мифу на Крите.

В научной литературе до 40-х гг. 20 века иногда минойская и микенская культуры называются одним определением «кри-томикенская». Теперь установлено, что эгейская культура распространялась шире. В ее круг входят острова Мелос, Фера (Санторин), Кипр.

Наиболее значительная группа художественных памятников архитектуры, живописи, пластики, торевтики, расписной керамики обнаружена на Крите, Фере, Мелосе, в Арголиде, в Микенах и Тиринфе. Эти центры и будут рассмотрены нами как сохранившие яркие и выразительные памятники.

(Крит) Огромной заслугой Эванса, кроме его образцовых археологических раскопок на Крите, является установление им периодизации минойской культуры и хронологическое ее определение, данное по точно датированным памятникам Древнего Востока, встречающимся совместно с памятниками Крита.

Раньше других районов Эгейского моря в эпоху бронзы вступил на путь интенсивного культурного развития Крит, с него и должны мы начать характеристику искусства эгейского периода.

Греция и острова были заселены уже в эпоху мезолита, в течение 3 тысячелетия до н. э. проходит процесс разложения первобытнородовых отношений, и к концу тысячелетия постепенно формируется классовое рабовладельческое общество. Самым значительным культурным и экономическим центром раньше других ста-

новится Крит, поскольку позже, к середине 2 тысячелетия до н. э., Микены и Тиринф.)

В начале раннеминойского периода мелкие поселения были разбросаны по всему острову и состояли из глинобитных хижин на простейших каменных фундаментах. К концу периода 2200—2000 гг. до н. э. образуются значительные поселения: в восточной части Крита, в Василики сохранились развалины большого дома с несколькими помещениями, сложенного из кирпича-сырца на каменном фундаменте, что свидетельствует о развитии строительной техники. Стены внутри этого дома были оштукатурены. В начале раннеминойского периода еще не были известны гончарный круг и гончарная печь; сосуды делались от руки, и на очаге постепенно получали обжиг.

Формы сосудов разнообразны; украшения состоят из росписи или процарапанного орнамента.)

Позже керамика формируется на кругу и обжигается в специальной печи, что позволяет придавать сосудам более разнообразные формы: излюбленными становятся сосуды типа чайника с вытянутым носиком, чаши, кубки. Поверхность сосуда покрывается тонким слоем обмазки и расписывается узорами в виде штрихов, концентрических полукругов, зигзагов, спиралей, перекрещивающихся линий, образующих многочисленные орнаментальные комбинации.

В 2200—2000 гг. до н. э. усовершенствуется камнерезное искусство, вероятно, под влиянием египетского камнерезного дела. Изготавливаются замечательные по изяществу форм и подбору рисунка камия (брекчий, мраморы) сосуды. Целая группа таких сосудов найдена была в значительном культурном центре раннеминойского периода Мохлосе. Там же открыты и золотые ювелирные украшения, древнейшие из известных нам на Крите — булавки, подвески в виде цветка или листьев, выполненные из тонких золотых пластинок.)

Такое разнообразие изделий художественного ремесла и наличие разного рода привозных предметов и материалов (например, яйца страуса, слоновая кость, поделочные камни) позволяют говорить об установлении заморских сношений, связанных с разложением родового строя, с развивающейся дифференциацией общества, разделением его на более и менее богатые роды. Это подтверждается и харак-

тером погребений той эпохи и могильным инвентарем.

В раннеминойском периоде мы встречаем лишь мелкие статуэтки из глины и камня. Особенно интересен фигурный сосуд из Мохлоса в виде женщины, может быть, богини (Кандия, музей), хотя и очень обобщенно трактованной, но с попыткой показать движение: приподнятую голову, руки, поддерживающие груди. Не менее выразительны и статуэтки животных. Фигурный глиняный сосуд в виде птенца из Петсофа (Кандия, музей), завершение печатей из камня и кости в виде обезьяны, голубя, кабана, крышки небольших сосудов из стеатита с пластическим изображением собаки показывают характерные черты критского искусства, получившие в дальнейшем свое яркое воплощение: это острая наблюдательность действительности, стремление передать главные черты, определяющие характер и движение животного.

Раннеминойский период заложил основу искусства Крита. Критяне овладели различными материалами: камнем, костью, золотом; большого разнообразия достиг орнамент.

В начале среднеминойского периода формируются крупные экономические и культурные центры Кносс, Фест, где создаются большие жилые комплексы и первые «дворцы» — резиденции правящего рода и позже владыки царя. В этих, как теперь принято называть, «старых» дворцах все постройки (частью в два этажа) располагаются по сторонам большого двора и обращены входами внутрь двора; наружные стены образуют сплошную линию каменных стен. Во двор ведет охраняемый вход. В комплексе сооружений включены и хозяйственные помещения.

Тип «старого» дворца лучше всего сохранился в Фесте. Подобный дворец был и в Кноссе, поблизости которого вырастает в этот период обширный поселок с небольшими, в один-два этажа, домиками.

Изобразительное искусство времени «старых» дворцов идет по пути развития предыдущего периода. Пластика делает большие успехи в деле передачи человеческой фигуры.

Совершенно правильно даны пропорции, умело выделены основные массы, и главное — схвачено движение, выразительное и характеризующее определенное действие. Примером этому может служить фигура адоранта (поклоняющегося божеству) из Петсофа.)

В данный период складывается и определенный идеал мужской красоты. Это фигура с широкими плечами, сильными руками, тонкой талией, с крепкими бедрами, стройными ногами.

Женский образ, наоборот, получает характер утонченный, нежный, изящный. Воспеваются в искусстве несомненно женщины высшего слоя критского общества в образе богини или жрицы. Женская статуэтка из Петсофа показывает нам женщину в сложном наряде с колоколообразной юбкой, широким воротником, кушаком, перехватывающим тонкую талию; ее высокая крепкая грудь обнажена.

Создание художественных произведений все более и более переходит в руки специально этим занимающихся мастеров; это особенно ясно видно и на упомянутых статуэтках и на керамике. Последняя показывает нам разнообразные, часто сложные формы сосудов; рисунки, главным образом однотонные, светлые, беложелтые на темном (коричневом и черном) фоне, представляют собой сложную систему украшений, где к элементам геометрического рисунка прибавляются некоторые растительные мотивы, данные, правда, еще в условно схематической трактовке. Такая нарядная керамика предназначена была украшать пиры избранной части критского общества и, возможно, служить в культовых обрядах.

В этот период можно наметить развитие двух линий в искусстве Крита. Это работа над созданием образа человека именно в том разрезе, который был нами охарактеризован, и развитие декоративного искусства, особенно в расписной керамике. Растительный мир еще не попал в этот период в сферу внимания художника, и он использует, как мы видели, лишь некоторые мотивы, например отдельные лепестки цветов или листья, включая их в общий декоративный стиль. Этот декоративный подход получил свое высочайшее развитие в период 1800—1700 гг. до н. э. Стиль вазовой росписи «камарес» (названный так по месту первых находок этого типа) представляет собой определенную законченную систему орнаментального искусства.

В этот период работают опытные умелые профессиональные мастера вазовой росписи, имеющие неиссякаемый запас узоров, орнаментальных комбинаций и приемов декорирования сосудов (Гераклион, музей). Во всем видно стремление дать узор живой, подвижный, легкий; спирали

смело расположены в вихревом направлении, зигзаги нарисованы наклонно и идут рядом в разных направлениях; орнаменты расположены то в горизонтальном направлении на сосудах, то пересекают сосуд вертикально сверху донизу; иногда спирали и зигзаги заключены в круг, который занимает лишь часть стенки сосуда, оставляя остальное поле гладким; таковы характерные черты декорирования стиля «камарес».

Художник усиливает эффект различного орнамента и полихромией; применяются краски желтая, пурпурная, белая, нанесенные на черно-коричневый фон.

Период «старых» дворцов оборвался в 1700 г. до н. э. в результате сильного землетрясения. После этого стихийного бедствия жизнь на Крите, хотя и постепенно, возрождается с новой силой. Архитектура, изобразительное искусство в период «новых» дворцов (1700—1450 гг. до н. э.) достигают высшего расцвета.

На фундаментах старых дворцов воздвигаются новые, гораздо более масштабные, с богатым внутренним убранством. Так построены были дворцы в Кноссе, Фесте, Маллии, Като-Закро и вилла близ Феста — (Агия-Триада). Стены дворцов на некоторых участках сложены из правильных квадратов камня, частично из рваного камня, кирпича, колонны деревянные с большой, дорического типа кантелю на каменной базе. Внутренние стены из. 208 помещений украшаются росписями по штукатурке, оформляется система освещения дворца световыми колодцами, отделяется женская половина дворца. Устраиваются хозяйственные помещения — кладовые, мастерские и другие подсобные помещения, укрепляются входы во дворец и сооружается зрелищная площадка с местами для зрителей в виде лестницы.

Кносский дворец, так называемый Лабиринт (от слова лабирис — двуострая секира, священный на Крите предмет), теперь занимает площадь около 10 000 кв. м и насчитывает несколько сотен помещений. Центром дворца был большой мощный двор (50×28 м), деливший строение на восточную и западную половины. Вокруг двора группировалось множество помещений. В западной части находились тронный зал, дворцовое святилище, 22 большие кладовые. В восточной половине были комнаты царицы, парадный зал с изображением на стенах двойных секир. Дворец имел два этажа, водосток, комнату омовений — ванную.

В искусстве периода «новых» дворцов вырабатывается отношение к натуре иное, чем в искусстве Востока, где каноны диктовались запросами культа.

Высший слой критского общества, потреблявший произведения искусства, искал в них выражение и утверждение своего отношения к миру. Искусство носит оптимистический, радостный характер, оно наполнено стремлением к блеску, нестрогой и яркости; искусство передает реалистически все блага живого мира. Роль критских культов в развитии искусства была велика: например культ священных быка и змеи, по их значению, пожалуй, яснее всего чувствуется в развитии сюжетов, чем в строгой канонизации формы.

Искусство восхваляет физическую силу мужчин, красоту и изящество женщин. Искусство передает особенности природы каждого животного — мощь быка, грацию козы, мягкость и хищность коники, чудеса морского мира и красоту цветов.

Знаменитая группа вещей среднеминийского III периода из тайника Кносского дворца содержит предметы, важные и для толкования культов Крита и для ясного понятия образа человека в искусстве. Это статуэтки богинь или жриц со змеями (Гераклион, музей). Неизвестный мастер сумел подчеркнуть черты, характеризующие нежную женственность: высокую округлую грудь, очень тонкую талию, плавные изгибы рук и бедер, пышный наряд. Лица их миловидны, но маловыразительны.

Особой силой выразительности достигают мастера в рельефах. Так, на стеатитовом ритоне из Агия-Триада сцены борьбы и игры с быком поражают нас своей экспрессией, смелыми ракурсами, динамичностью. Но и напряжение борцов и чарующая женственность богини со змеями переданы исключительно жестом, выразительностью движения. Трактовка лиц в рельефах условна (лицо в профиль, глаз в фас), как, например, в стеатитовой вазе со сборщиками урожая (Гераклион, музей), где мастер свободно создает живую сцену. Впереди шагает предводитель шествия в тяжелой одежде, за ним попарно жнецы с вилами на плечах, особенно выразительны певцы.

На памятниках более позднего времени (конец 16 — начало 15 в. до н. э.), таких, как бронзовые статуэтки адорант, молящаяся женщина, скачущий бык с акробатом, каменный сосуд (ритон) в виде головы быка, можно ясно проследить дальней-

шее развитие реалистического направления.

Замечательны настенные росписи (фрески) в Кноссе, в Агия-Триада. Критские фрески представляют собой скорее раскрашенный локальными тонами рисунок: светотепл отсутствуют, нет переходов из цвета в цвет посредством полутонов. В изображении человека имеют место условные черты — при профиле лица глаз рисуется в фас.

Мужская фигура раскрашивается в коричневый, женская — в светлые тона. Иногда же фигура человека дана фантастическим цветом, как это видно на фреске «Собирает цветы». Юноша оливкового тона наклонившись рвет цветы — гвоздики, крокусы.

На критских фресках много изображений различных растений. Всегда точно переданы структура цветка, куста, колебание ветки от ветра и т. п. Так написаны кусты плюща и цветы на фреске с кошкой и фазаном из виллы близ Агия-Триада и липы на знаменитой вазе из Кносса.

Особое развитие в период «новых» дворцов получают сюжеты на фресках и вазах из жизни моря. Точно переданы характерные движения летающих рыб на фреске из Филакони (остров Мелос) и на вазе с рыбой из Феста и осьминогом из Гурнии (Гераклион, музей), являющиеся весьма яркими образцами «морского» стиля 16 в. до н. э. Отдельные детали тела животного схематизированы, но поразительно живо схвачены движения морского хищника.

К 16 в. до н. э. относится так называемая миниатюрная фреска из Кносса. В небольшом масштабе изображена многофигурная композиция. Праздник девушек, которые в нарядных платьях ведут хоровод, тут же около деревьев сидят беседующие дамы. За оградой огромная толпа мужчин, написанных общим коричневым тоном. Выделяются только светлые глаза и черные волосы. Особенно жизненно, хотя и бегло, нарисованы группы сидящих женщин с выразительными жестами рук.

В 16 — начале 15 в. до н. э. в росписях начинает главенствовать человек, фигура которого трактуется, по-прежнему, по большому масштабу. Выразительно охарактеризовано движение юноши, несущего ритон, шагающего принца (1500 г. до н. э., Гераклион, музей), акробатов с быком. Тонкое чувство декоративного эффекта проявляется в подборе сочетаний

ил. 200

ярко-голубого и пурпурного на платье молодой дамы, так называемой «парижанки» (1500—1450 гг. до н. э., Гераклион, музей). Изображение торжественных процессий нарядных дам рассказывает о сложной придворной жизни Кносского дворца. Искусство утверждает идею величия особы владыки, его богатства, его власти.

В период «новых» дворцов процветал, кроме Крита, и остров Фера (теперь Санторин). Археологические раскопки последних лет (под руководством исследователя крито-микенской культуры С. Мариантоса) открыли часть городского поселения. Название этого древнего города нам неизвестно. Установлено, что он погиб около 1450 г. до н. э. в результате грандиозной стихийной катастрофы — землетрясения и необыкновенной силы извержения вулкана, похоронившего город под многометровым слоем пепла. Часть острова с городскими постройками во время самого крупного из известных теперь извержений и взрывов вулкана опустилась на морское дно.

То, что теперь постепенно открывается археологами, представляет собою небольшие, но богатые дома, в один-два этажа, с замечательными фресками на стенах того же, в общих чертах, художественного стиля, что и на Крите. Это изящная роспись с цветами и ласточками, фриз с лапами и другой фриз с резвящимися голубыми обезьянами. Одна из фресок изображает драматическую сцену морского боя или кораблекрушения. В одной из комнат изображены боксирующие мальчики, в другой молодая девушка, вероятно, жрица.

В домах остались на месте расписные сосуды местной работы и критские стиля «камарес». Открытия на Фере (Санторине) расширили наше представление о границах минойской культуры и дополнили сведения об искусстве живописи.

Стихийное бедствие на Фере было столь велико, что воздушные и морские волны (цунами), дождь из пепла достигли Крита и разрушили все дворцы и поселения. Ослабленный в результате катастрофы Крит был завоеван пришельцами с материковой Греции — ахеянами, которым удалось восстановить Кнос. В этот период был отделан в западной части дворца тронный зал с тронным креслом из камня (алебаstra), скамьями для старейшин. Стены зала расписаны в виде широкого фриза: по сторонам трона изображены симметрично лежащие на берегу реки

два грифона, как бы охраняющие владыку. Такие же пары грифонов находились и на боковых стенах. Стиль росписи тронного зала отличается от более ранних фресок сильной стилизацией, известной сухостью рисунка, преобладанием декоративной задачи.

Изменяется и характер росписи ваз. Новые приемы декора носят название «дворцового» стиля. На больших вазах изысканной формы с темным рисунком на светлом фоне росписи в виде стилизованных цветов или морских мотивов подчинены форме вазы; каждая часть рисунка как бы подчеркивает архитектуру сосуда.

Конец позднemiнойского периода (14—12 вв. до н. э.) является временем разложения критской культуры. Дворцы Крита, возможно, были разрушены в результате военных действий. Искусство Крита, Феры, Мелоса — это искусство дворцовое, развившееся и процветавшее преимущественно в рамках дворцовой культуры. С разрушением дворцовых центров погибли и дворцовые мастерские керамистов, живописцев, скульпторов, создававших там в течение веков крепкую художественную традицию. В искусстве исчезает реалистическая тенденция в передаче живого мира. Теперь на Крите ярко проявляется схематизация в изображении людей, животных и растительного мира; сохраняются еще в художественных образах как пережиток предыдущих периодов некоторые сюжеты и мотивы, например короля с тельцом (саркофаг из Гурнии), женщины в платьях прежних фасонов с широкими юбками и открытой грудью. Трактовка натуры показывает нам совершенно другой подход — кажется, что мастер мало наблюдал природу, профессиональное мастерство здесь совсем утрачено. Исчезают произведения живописи, остаются лишь мелкая пластика и керамика. Среди ваз этого периода преобладают сосуды так называемого микенского типа со схематическим изображением растительного и морского мира.

Позднemiнойскому периоду одновременно соответствует расцвет ряда поселений на материковой Греции, которые и становятся ведущими культурными центрами в Эгейском бассейне. Наиболее сильными и богатыми на Пелопоннесе стали поселения Микон, Тиринфа, Пилоса. Гомер называет Микены златообильными, и археологические открытия Шлимана подтверждают это. В среднеэлладский пе-

риод (2000—1580 гг. до н. э.) усиливается могущество Микен, укрепляется Акрополь, строится первый дворец.

Микенды. Древнейшие крепостные стены, окружавшие дворцовые постройки (в этом большое отличие от критских дворцов), не охватывают всю площадь Акрополя, где за стенами и было устроено древнейшее кладбище. Шлиман открыл шесть знаменитых так называемых шахтовых могил, расположенных в ограде (круг А). Позже, в 1952—1954 гг., были исследования еще одна группа могил, также окруженных каменной оградой (круг Б). В конце 14 — в 13 вв. до н. э. площадь Акрополя расширялась, были устроены мощные ворота с оборонительной башней. Старый дворец заново отстраивается, и около Акрополя вырастает поселок ремесленников: здесь открыты остатки металлургической и гончарных мастерских.

Шахтовые могилы круга А и Б дошли до нас неразграбленными и дали огромный художественно-исторический материал. Наиболее древними являются могилы круга А под раскопанными № 4 и 5, позже устроены № 2 и 3 и самые последние № 1 и 6.

Художественные вещи, открытые в шахтовых гробницах, можно разделить на три группы: одни выполнены на месте и в местном стиле; другие — на месте, но под влиянием критского искусства, третьи —

ил. 206 привозные. К первой группе принадлежат надгробные стелы (Афины, Национальный музей) из известняка с рельефами (16 в. до н. э.), золотые маски (16 в. до

ил. 207 н. э., Афины, Национальный музей), лежавшие на лицах покойников, серебряные и золотые сосуды с рельефами, бронзовые кинжалы с золотыми инкрустациями. На стелах изображены войны на колеснице, на фрагменте серебряной вазы (16 в. до н. э.) — битва у крепостной стены, на кинжалах (16 в. до н. э.) — охота на львов и львы, нападающие на газелей, и кошка, охотящаяся на уток. Последняя композиция по стилю близка критским росписям.

Фигуры человека и животного даны суммарно, без всякой детализации, в плоском рельефе, но в движении. Позы фигур схвачены очень верно, жесты их выразительны. Очень хороши по композиции сцены на кинжалах (1600 гг. до н. э.), где мастер удачно решил задачу размещения фигур на плоскости вытянутого треугольника, не потеряв при этом динамичность и жизненную убедительность сцен.

Под влиянием критского искусства выполнены золотой кубок, описанный фигурами скачущих львов, и мелкие золотые бляшки для украшения одежды с изображением раковины, осьминога, бабочки.

К третьей группе принадлежат такие памятники, как замечательный серебряный ритон (кубок) в форме головы быка с золотыми рогами (16 в. до н. э.). Этот ритон очень близок указанной выше критской голове быка из камня. Серебряный ритон следует считать работой критского мастера. Издалека привезено и страусовое яйцо, украшенное накладными голубыми фаянсовыми фигурками дельфинов и оправленное в золото.

Анализ первой и второй группы вещей показывает близость микенского искусства к критскому, привозные критские изделия становились образцами формы и композиции, но наличие на вещах таких сцен, как война, охота, особенно характерно для Микен. Судя по огромному количеству украшений и предметов из драгоценных металлов, падающих в шахтовых могилах, Микены были очень богаты. Рост их материального благополучия позволил позднее властям Микен предпринять грандиозную перестройку крепостных стен. Громадные по высоте и особенно по толщине стены были выложены из огромных глыб камня, частью неправильной формы: такая именно кладка называется циклопической. Часть стен у ворот сложена также из больших, но правильных по форме квадров, уложенных ровными рядами. Справа от входа в главные ворота была устроена большая защитная башня. Ворота сложены из двух колоссальных плит, вертикально поставленных и перекрытых третьей громадной плитой. Для облегчения нагрузки на горизонтальную плиту над ней было оставлено пустое пространство; ряды кладок сходятся над перекрывающей плитой выше, образуя свободный треугольник, закрытый огромной, также треугольной плитой с рельефным изображением двух львиц. Два сильных хищника оперлись передними лапами на пьедестал, на котором возвышается колонна эгейского типа, идентичная критской, суживающаяся кверху. Над колонной изображена часть перекрытия из крупных в сечении балок. Львицы как бы охраняют вход во дворец. «Львиные ворота» — первый известный нам пример в эгейском искусстве монументальной скульптуры. Фигуры животных выполнены реалистически, со знанием породы зверя. Утраченные

теперь морды львиц были сделаны из другого куска камня.

Основа композиции плиты — две симметрические фигуры по сторонам центрального изображения — создана в Передней Азии, где мы знаем подобные многочисленные геральдические композиции, но микенский мастер самостоятельно переработал этот мотив и вместо обычного на памятниках восточного искусства священного древа скульптор поместил в центре архитектурную деталь, символизирующую царский дворец.

Величественные архитектурные формы ворот и башни, выразительные фигуры грозных животных производили большое эмоциональное впечатление, выражая силу, мощь властителей Микен.

Позже, в 13 в. до н. э., расширились масштабы дворца на Микенском акрополе. План микенских дворцов отличается от критских: это ряд сравнительно небольших изолированных зданий с выходом на общий двор. Дворцовые помещения — мегарон — царя и царицы состояли из трех частей: сеней, оформленных в виде портика с двумя колоннами, небольшой передней и зала, в центре которого помещался очаг. Четыре колонны вокруг очага поддерживали перекрытие, несколько возвышавшееся над крышей; отверстие между перекрытием колонн и крышей могло служить дымоходом. Микенский мегарон (13×12 м) был построен из тесаного камня и с деревянными перекрытиями. Стены внутри мегарона были оштукатурены и расписаны. Фрагменты фресок микенского мегарона позволяют восстановить сюжеты росписей: это охота, отъезд на войну, сцены сражения. Характер живописи, условности в рисунке такие же, как и в критской, но изображения человека и животного более схематичны и сухи, декоративность преобладает над правдивостью.

К 14—12 вв. до н. э. относится расположенная вне Акрополя знаменитая гробница, так называемая сокровищница Атрея. Эта большая купольная гробница с входным коридором — дромосом, 36 м в длину, перекрыта так называемым ложным сводом, устроенным так, что каждый следующий ряд каменной кладки слегка нависает над нижним. Образовавшиеся при такой системе кладки уступы внутри помещения были стесаны. Диаметр гробницы равнялся 14,5 м, высота 13,2 м. Свод был украшен бронзовыми позолоченными розетками. Сокровищница Атрея разграб-

лена в древности, и вещи, входившие в ритуал погребения, нам неизвестны. Вход из дромоса в камеру был устроен так же, как «Львиные ворота», над горизонтальной плитой перекрытия входа было оставлено свободное пространство — ложный свод, закрытый плитой с рельефами. Полуколонны, обрамлявшие вход, сделаны из зеленого мрамора. Мы видим, что архитектура Микен своеобразна, но не уступает по решению чисто строительным задач критской.

Тириф. Поселение Тирифа находится в 15 км от Микен и представляет собой еще более мощную, чем микенская, крепость с мощными оборонительными стенами и дворцом. Протягиваясь во второй половине 2 тыс. до н. э. Крепостные стены (13 в. до н. э.) Тирифа, толщиной до 17 м, сложены из грандиозных, неправильной формы камней. В толще этих циклопических стен устроены были сводчатые (ложным сводом) галереи и камеры, служившие дворцовыми кладовыми. Внутри крепостных стен дворцовые строения были окружены группой подсобных помещений. Через нарядный ход — большие проилы — посетитель попадал в большой двор, пройдя который подходил к малым проилеям и ко второму двору, расположенному перед царским мегароном. Мегарон был такого же плана и устройства, как и микенский, построен из кирпича-сырца и рваного камня в нижней части стен. Пол зала, покрытый толстым слоем штукатурки, расписан паннами, внутри которых нарисованы дельфины и осьминоги. Стены мегарона украшены были фресками.

Несколько раз дворец перестраивался и заново расписывался. Сохранились фрагменты фресок разного времени: наиболее ранний изображает девушку в одежде критского фасона, несущую коробочку: широкая с воланами юбка и блузка с рукавами, но с открытой грудью. Прическа с длинными локонами и тип лица также критские. Рисунок хотя тщательный, но не такой точный, как у критских мастеров, художник не справился с ракурсом плеча в профиль. Девушка с коробочкой, очевидно, составляла часть композиции, подобной киосской: торжественная процессия с дарами. Такое шествие было изображено в западной части Киосского дворца. Второй, значительный по своему художественному достоинству, — фрагмент росписи со сценой охоты (Афины, Национальный музей). Сохранилась часть ком-

РАЗДЕЛ III. АНТИЧНОЕ ИСКУССТВО

1я. 200

2я. 202

позиции, где изображен мчащийся во весь опор кабан: его настигают три большие гончие собаки. Охотники, от фигур которых уцелела только одна рука с коньем, вонзают конья в шею кабана. На фоне написаны заросли тростника. На фигуре кабана короткими черными штрихами показана щетина. Собаки раскрашены черными, голубыми и красными пятнами, что придает всему изображению декоративный характер. Третий, наиболее поздний (13—12 вв. до н. э.) фрагмент фрески показывает выезд двух женщин на колеснице, запряженной караковой и белой лошадьми (Афины, Национальный музей). Фон голубой, на втором плане — несколько больших деревьев с круглой короной. Одежда женщин отличается от критской: это закрытый хитон с коротким рукавом. Фигуры девушек и деревья схематизированы, и, несмотря на большую декоративность, здесь утрачено то ощущение живого образа, которым проникнуты более ранние произведения.

Микенская керамика, если не может равняться с критской изяществом и разнообразием форм, богатством многочисленных вариаций декоративных росписей,

то превосходит ее в техническом отношении: черенок сосуда более тонкий, лучше обожженный, краски более прочные. Большая группа сосудов расписана коричневатой краской, получившей после обжига красивый и прочный блеск. Микенские кубки и кратеры, кувшины с узким горлом и скобообразной ручкой находят при раскопках во многих местах эгейского мира; они служили предметом довольно широкого вывоза, и им подражали мастера других центров. Особенно часты на микенских вазах изображения морских мотивов: осьминоги, каракатицы, известные нам на критских вазах, здесь приобретают чисто орнаментальный характер.

Движение с севера новой волны греческих племен — дорийцев — разрушило старые очаги эгейской культуры, надолго приостановив развитие реалистического искусства, но традиции эгейского искусства продолжали существовать очень долго в недрах греческого общества. Они проявлялись в планах храмов, сходных в общих чертах с мегароном, в раннем появлении монументальной живописи, в некоторых сюжетах, композиционных приемах, в керамической технике.

ИСКУССТВО ГРЕЦИИ

ГРЕЧЕСКОЕ ИСКУССТВО 11—8 вв. до н. э.

Период греческой истории с 11 до 9 в. до н. э. принято называть гомеровским, потому что главным письменным источником для изучения его служат поэмы Гомера «Илиада» и «Одиссея». Расшифровка микенских надписей расширила круг представлений не только о древнейшей Греции, но и о гомеровской эпохе. В свете новых данных не вызывает сомнений преемственность гомеровской Греции от ахейских рабнерабовладельческих обществ (Микены, Тиринф, Пилос), несмотря на глубокие социальные и этнические перемены, вызванные дорийским переселением.

В частности, преемственность обнаружена в именах богов (Зевс — громовержец, Посейдон — бог моря, Аполлон — бог солища и музыки, Афина — совоокая и др.), вошедших в дальнейшем в олимпийский Пантеон. Многие боги-олимпийцы упоминаются в пилосских надписях, встречаются в памятниках микенской культуры с характерными для них атрибутами. Афина — сова, Зевс — бык и т. д.

Экономическая и социальная история гомеровской Греции представляет собой переходную ступень от родового строя к рабовладельческому. Основой греческого общества была еще родовая организация, в которой под влиянием развития производительных сил уже зарождалась частная собственность, росло имущественное неравенство, создавались предпосылки для образования будущего рабовладельческого строя.

Греция была разделена на небольшие самостоятельные области. Политической формой этого переходного строя была военная демократия, постепенно перерождающаяся во власть родовой аристократии. «Недоставало еще только одного: учреждения... которое увековечило бы не только начинающееся разделение общества на классы, но и право имущего класса на эксплуатацию неимущего и господство первого над последним.

И такое учреждение появилось. Было изобретено *государство*¹.

Архитектура. От архитектурных сооружений 9—8 вв. до н. э. на территории Греции сохранились лишь руины, на основании которых можно установить, что строительство в древнейшей Греции развивалось на основе традиций микенской культуры. Планы сооружений 10—8 вв. до н. э. напоминали очертания мегарона микенской эпохи — прямоугольной постройки, вход в которую находился на узкой ее стороне.

Фундаменты наиболее ранних греческих сооружений делались из грубого камня, стены — из кирпича-сырца, частично с деревянным каркасом. Деревянные балочные перекрытия обычно поддерживались внутри помещения четырьмя деревянными столбами с отверстием между ними — для выхода дыма.

Вход оформлялся чаще всего в виде двухколонного портика. Такой облик имели не только обычные жилые дома, но и храмы, которые рассматривались как жилища божества.

Одним из древнейших известных нам храмов Греции был храм Артемиды Орфии в Спарте (9—8 вв. до н. э.). Он имел прямоугольную форму и делился внутри одним рядом деревянных столбов на две параллельные галереи. Этим опорам соответствовали другие столбы, стоявшие рядом с продольными стенами и принимавшие на себя часть нагрузки перекрытия.

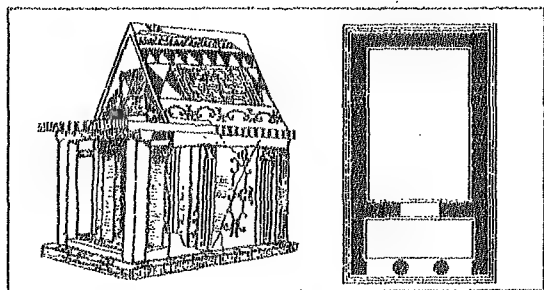
Членение святилища (целлы) на две галереи, называемые нефами, встречается и в других древних храмах (храм в Дрепосе на острове Крит).

Сохранившаяся в Аргосе терракотовая модель расширяет наше представление о внешнем облике храмовых сооружений (рис. 9). Это были прямоугольные постройки с двухколонными портиками на главном фасаде; здание завершалось дву-

¹ Ф. Энгельс. Происхождение семьи, частной собственности и государства. — К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., т. 21, с. 108.

скатающей крышей, образующей на торцовых сторонах фронтоны. Именно эта простейшая архитектурная форма стала исходной для образования других типов греческих храмов, получивших распространение в последующий период.

Изобразительное искусство. Первые шаги греческого искусства явнее всего видны на расписных вазах (амфорах, кратерах, кубках), терракотовых и бронзовых статуэтках. Художественный стиль этого



9. Вотивная модель храма Геры в Аргосе. Глина. Высота 0,28 м. Ок. 700 г. до н. э.

10. План сокровищницы Сикиона в Олимпии. Начало 6 в. до н. э.

периода принято называть геометрическим, потому что орнаменты на вазах представляют собой комбинация из геометрических элементов: треугольников, зигзагов, кругов. Среди них и свастика — магический знак, символизирующий страны света. Особое место занял узор меандр, прочно державшийся во все времена античного искусства. Узоры, исполненные черно-коричневой краской на светлом оранжевом фоне глины, расписывались на вазах поясами, заполняя всю поверхность сосуда.

Особенного искусства в декорировании сосудов достигли аттические мастера. Их рисунки строги, но отнюдь не сухи; фантазия в комбинациях геометрических элементов неисчислима. Много ваз геометрического стиля найдены в некрополе за городскими стенами Афин, около так называемых Дипилонских (то есть двойных) ворот. Аттические вазы геометрического стиля называют дипилонскими.

Трудно сказать, было ли разделение труда между гончарами-формовщиками и мастерами росписи, скорее всего в 10—9 вв. до н. э. все производилось одними руками. С конца 9 в. до н. э. на вазах, кроме орнаментальных рисунков, изображаются животные: конь, козел, водоплавающие птицы и, наконец, человек. Новые образы не могли быть сразу выражены в реалистической форме.

Перед мастерами, искусными в составлении орнаментов, появилась новая и трудная задача — изображение человека, фигуру которого поначалу составляют из привычных геометрических элементов. Голова рисуется в виде круга, корпус — в виде треугольника, руки — тонкие палочки. Только бедра и голени имеют некоторую округлость. Одежда, прически не изображаются. Из таких примитивных силуэтных, весьма схематизированных фигур мастера 8 в. до н. э. создают многофигурные сцены, представляющие собой похоронный обряд, соблюдаемый в среде греческой аристократии.

Сюжетная композиция сначала несколько теряется среди орнаментов, описывающих вазу. Но постепенно, в течение 8 в. до н. э., сцена начинает занимать все большее пространство на тулове сосуда и представляет собою уже целую самостоятельную картину, только обрамленную орнаментом. Такие сюжеты были изображены на высоких (до 1,5 м) амфоре и кратере (Афины, Национальный музей), служивших надгробными памятниками. Показан высокий катафалк, на котором возлежит покойник, рядом стоят жена, дети и плакальщицы. Товарищи по оружию на колесницах сопровождают похоронное шествие.

К концу 8 в. до н. э. отчетливо выступает главная черта греческого искусства, а именно стремление к правдивому изображению человека и животного. На вазах мастер, преодолевая схематичность, рисует фигуру более округлой; обозначает не только нос, но и подбородок, большой глаз (лицо всегда в профиль), прическу в виде отдельных прядей. Начинает появляться одежда; сначала юбки у женщин, позже — длинный подпоясанный хитон.

С усложнением тематических росписей все большее значение в гончарной мастерской должен был приобретать художник. Для создания многофигурных композиций, для изображения различных движений человека, многих видов животных требуются уже определенные навыки специального мастера-рисовальщика. Таким образом, можно говорить о появлении в течение 9—8 вв. до н. э. рисунка как самостоятельного вида искусства.

В геометрическом стиле исполнены мелкие статуэтки из глины и бронзы. Модель для отливки создавалась так же, как и терракоты в мастерской гончара. Об этом свидетельствует раскраска терракот,

подобная рисункам на вазах, и, главное, форма фигуры человека и животного. Как и в росписях, пластическая фигурка имеет шарообразную голову с большим носом, плоский треугольный корпус, тонкие палочки — руки. Линии бедра приобретают более объемные формы. Так же геометризированы и фигуры животных (конь, ил. 213 Афины, Национальный музей). Статуэтки изображают всадников, атлетов, может быть, героев или богов. Есть и группы, представляющие борьбу героя с кентавром (Нью-Йорк, Метрополитен-музей) или охотника с собаками.

Однако для культовых целей, для более выразительного воплощения образа нужны были значительных размеров статуи богов, а уровень производительных сил в 8 в. до н. э. еще не давал возможности создавать монументальную скульптуру из камня или металла. Инструменты были

несовершенны и не позволяли вырубить большой блок камня или приготовить достаточно большие листы металла (медь), из которого можно было бы выковать по частям фигуру, как это было достигнуто в 7 в. до н. э. В 9—8 вв. до н. э. могли отливать только маленькие статуэтки. Линия в 6 в. до н. э. родилась техника литья статуи более крупного размера потерей воска.

О монументальной скульптуре 8 в. до н. э. можно судить только по более поздним статуям, явно восходящим к древнейшим прототипам — «ксоанам». Деревянный столб «ксоан» со слегка обозначенными формами человеческого тела (плечи, голова) был символическим изображением божества, он раскрашивался, убирался тканью и гирляндами цветов.

Следует особо отметить, что в искусстве 10—8 вв. до н. э. утверждается главная тема — человек.

ГРЕЧЕСКОЕ ИСКУССТВО 7—6 вв. до н. э.

В истории Древней Греции конец 8 в., 7—6 вв. до н. э. — период больших сдвигов в экономике, социальном строе, культурной жизни. В этот период формируется греческое рабовладельческое общество и государство. Развитие производительных сил, особенно в передовых областях Греции (Аттика), приводит к значительным успехам в сельском хозяйстве, ремесле, горнорудном деле, кораблестроении и мореходстве. Растет разделение труда, и ремесло выделяется в самостоятельную отрасль хозяйства, развивается торговля, появляются деньги. Создаются условия для более широкого применения рабского труда (в ремесленных мастерских, в сельском хозяйстве, в строительстве), появляются специальные рынки рабов (в 6 в. на о. Хиосе). Углубляется имущественное и социальное неравенство в среде свободных.

Наряду с родовой аристократией появляются богачи из среды торговцев и ремесленников. Многие мелкие земледельцы попадают в долговую кабалу и теряют не только землю, но и личную свободу. Древняя общинная организация уже не отвечает требованиям времени. Родовые учреждения превращаются в орудие господства родовой знати, развивается рабство — должничество. Одной из основных линий

внутренней жизни Греции в 7—6 вв. до н. э. становится борьба демоса (земледельцев, ремесленников, торговцев) против родовой аристократии и долгового рабства. В ходе этой борьбы складываются характерные черты греческих рабовладельческих государств. В Греции была создана новая (по сравнению со странами Древнего Востока), более прогрессивная форма политической власти рабовладельцев — рабовладельческая республика. В одних государствах аристократические элементы сохранили политическое господство, и рабовладельческая республика приобрела характер олигархического государства. Там, где побеждал демос, утверждалась демократическая республика.

В качестве переходного этапа в борьбе демоса с аристократией власть иногда сосредоточивалась в руках единоличных правителей-тиранов, опиравшихся обычно на мелких земледельцев и торгово-ремесленные слои населения. Такие демократические «тираны» имели место в 7 в. до н. э. в Коринфе, Мегарах, Сикионе, в 6 в. до н. э. на о. Самосе, в Афинах и ряде других государств.

Вне зависимости от формы правления греческое государство представляло собой гражданскую общину, опирающуюся на античную форму собственности, харак-

терная особенность которой заключалась в том, что только полноправный член общины мог пользоваться в ней правом собственности на землю и рабов. Экономическим и политическим центром такой общины был укрепленный город, вокруг которого объединялось население небольшой, как правило, сельской территории. Отсюда специфическое название греческого государства — полис, что означает — город-государство. В политическом отношении рабовладельческая Греция всегда делилась на сотни самостоятельных городов-государств. Однако в архаическую эпоху активное взаимодействие греков с другими народами (торговые связи, колонизация, военные столкновения, работорговля) пробуждает в них сознание известного единства греческого мира. Рождаются понятия «эллин» и «Эллада». Общегреческие святилища становятся важными центрами экономических, политических и культурных связей между изолированными городами-государствами.

Особенно большое значение приобретает храм Зевса в Олимпии, где начиная с 776 г. до н. э. каждые четыре года устраивали знаменитые Олимпийские игры. Участники праздников приезжали из самых отдаленных уголков греческого мира, прекращались военные действия между государствами. Победитель на олимпийских состязаниях приносил славу не только своему роду, но и всей общине, от имени которой он выступал. Не меньшее значение (особенно политическое) принадлежало дельфийскому оракулу и святилищу Аполлона на о. Делосе.

В формировании греческого рабовладельческого общества и государства большую роль сыграла колонизация греками с 8—6 вв. до н. э. Средиземноморского побережья, а также берегов Черного и Мраморного морей. Колонизационная активность греков была вызвана сложными экономическими, социальными и политическими причинами: потребность расширяющейся торговли, нехватка земли, пригодной для земледелия. Концентрация земли в руках родовой аристократии рождала относительное перенаселение и вынуждала разорившихся земледельцев искать новое место поселения. Иногда потерпевшие поражение в политической борьбе уходили в изгнание и основывали новый полис. Бывало и так, что государство само выступало в роли организатора колоний, чтобы смягчить накал борьбы и убрать из города беспокойные элементы.

Колонизация расширяла границы греческого мира, способствовала укреплению связей с другими племенами, форсировала развитие морской торговли и товарно-денежных отношений. Укрепляя торгово-ремесленные слои демоса, колонизация 8—6 вв. до н. э. становится одним из значительных факторов в процессе утверждения рабовладельческого способа производства и уничтожения пережитков родового строя. В 8—6 вв. до н. э. происходят большие сдвиги в культурной жизни древних греков. Потребности производства, углубление связей с древневосточными цивилизациями и расширение связей с племенами Средиземноморья и Причерноморья, напряженная политическая жизнь формирующих полисов, острая классовая борьба между демосом и родовой аристократией — все это рождало новые взгляды на мир, на место человека в обществе.

В конце 7 — начале 6 в. до н. э. в нерасчисленной еще греческой науке зарождается «наука всех наук» — философия. В Милете, где пульс экономической и общественной жизни бьется особенно напряженно, возникает первая материалистическая философская школа ионийских натурфилософов. Философам-материалистам противостоят идеалисты, защитники косных, уходящих в прошлое порядков. В этом отношении типично мистическое учение Пифагора о числах как основе всего существующего и школа элийцев, пытающихся доказать неподвижность и неизменяемость мира.

Крупнейшим борцом против идеализма выступает Гераклит Эфесский, об учении которого В. И. Ленин писал: «Очень хорошее изложение начал диалектического материализма»¹.

8—6 вв. до н. э. характеризуются блестящим развитием греческой поэзии. В отличие от господствовавшего в поэзии гомеровской эпохи эпического жанра в архаический период ведущая роль принадлежит лирике.

Творчество лирических поэтов, таких, например, как Архилох, Солон, Феогнид Мегарский, Алкей, Сафо, Анакреонт, отражало бурные события современной им жизни и то внимание к человеку, которое характерно для гражданина, разорвавшего узы родовой общины. В архаическую эпоху зарождается такое великое созда-

¹ В. И. Ленин. Философские тетради. — Полн. собр. соч., т. 29, с. 311.

ние древнегреческой культуры, как театр и литература для театра. Греки архаической эпохи плодотворно использовали более высокую в то время культуру стран Древнего Востока (Египта, Вавилонии, Сирии). Не случайно малоазиатские города, служившие связующими звеньями между греческими полисами и странами Древнего Востока, стали «первой родиной мудрецов и поэтов». В ионийских городах сложился в 8 в. до н. э. алфавит, заимствованный из финикийского. С Востока был перенесен способ отливки статуй из металла. Восточная математика и астрономия ускорили развитие положительных знаний в Греции, положили начало научному исследованию природы.

Архитектура 7 в. до н. э. 7 в. до н. э. характерен ростом городов, расширением масштабов строительства. С середины столетия начинают появляться монументальные постройки из камня, главным образом известняка мягких пород. Основным видом этих сооружений были храмы, которые являлись не только культовыми, но отчасти и общественными зданиями. В 7 в. до н. э. вырабатываются различные типы храмов, а также устанавливается определенный порядок в отношении частей здания, система сочетания декоративных и собственно конструктивных частей, получившая название ордера.

Самый простой и, видимо, самый ранний тип храма — храм в антах, возникший из мегарона микенского времени. Главный фасад в этом случае оформляется торцами боковых стен, называемых антами, между которыми находятся две колонны, например в сокровищнице сикионцев в Олимпии начала 8 в. до н. э. (рис. 10).

Так называемый простиль имеет на фасаде колонны, расположенные впереди антов; обычно этих колонн четыре. Амфипростиль содержит колонны и на переднем и на заднем фасадах. Самый распространенный тип храма — периптер, в котором колонны располагаются по всему периметру сооружения. Чаще всего на главном фасаде их бывает шесть. Такие храмы называются гексастильными периптерами. Наиболее сложный тип храмового здания — диптер, который включает два ряда колонн, окружающих храм.

Сама целла храма делится на три помещения: переднее, служащее преддверием, — пронаос, центральное, самое обширное, — наос (или целла, собственно святилище) и опистодом — для хранения даров — со входом с заднего фасада.

Греческий архитектурный ордер состоит из следующих основных элементов: трехступенного стилобата как цокольной части храма, колонн, включающих базу, ствол (фуст) и капитель, и антаблемента — перекрывающей части сооружения, делящегося в свою очередь на архитрав (балку), фриз и карниз. Выше антаблемента находится треугольной формы фронтон, ограниченный сверху двумя скатами крыши.

В процессе формирования греческой архитектуры возникли два основных стиля: дорический и ионический. Дорический развивался в основном на Пелопоннесе и в западных районах греческого мира (Сицилия и Великая Греция), ионический — в Аттике и в восточных районах Средиземноморья (Малая Азия, острова Эгейского моря). На формы дорического стиля оказала влияние микенская архитектура, на формы ионического — архитектура стран Передней Азии (Финикии, ахеменидского Ирана).

Дорическая архитектура отличалась простотой и мужественностью своих форм, ионическая — легкостью, стройностью, изяществом и относительно большей декоративностью. Названные выше ордерные части применялись в обоих стилях и различались лишь в деталях. Так, в дорическом стиле колонны не имели баз, капители были очень просты и состояли из квадратной плиты (абака) и поддерживающей ее круглой подушки (эхина); фриз делился на прямоугольные, слегка выступающие части (триглифы) и находившиеся между ними квадратные доски (метопы). В ионическом стиле колонны имели профилированные базы; капитель включал спиралевидной формы волюты, фриз был гладким в виде ленты (зофорный фриз).

Оба стиля возникли еще в деревянно-сырцовых постройках, и позднее формы их были переведены, лишь с небольшими изменениями, в камень. В деревянно-сырцовых сооружениях основные архитектурные элементы составляли насухо необходимые конструктивные части. В ранних каменных постройках многие из них превратились в сугубо декоративные элементы, лишь в силу традиции воспроизводившиеся в новом твердом материале.

Ордерная система, оправданная конструктивно и архитектурно, оказалась очень устойчивой и была использована без существенных изменений строителями последующего времени. Она менялась

лишь в отношении пропорций и в прорисовке деталей.

Греческие храмы начиная со второй половины 7 в. до н. э. строились из отдельных блоков камня, хорошо притесанных друг к другу и уложенных без применения раствора. Эти блоки составляли основную конструкцию сооружений, в то же время они выводились наружу, будучи обработаны в соответствии с архитектурно-художественными требованиями. Таким образом, в греческой архитектуре существовала самая тесная, органическая связь архитектурно-художественного и конструктивного начал.

К числу ранних сооружений дорического стиля следует отнести храм Геры в Олимпии (конец 7 — начало 6 в. до н. э.). Он имел сильно вытянутую с запада на восток целлу, обрамленную со всех сторон сравнительно невысокими колоннами, что создавало впечатление длинной приземистой постройки. Верхняя часть стены целлы была выложена из кирпича-сырца. Количество колонн составляло: на главном фасаде — 6, на боковых — 16. Колонны сперва были деревянными и постепенно, в течение столетий, по мере ветшания, заменялись каменными.

В пределах целлы (наоса) было два ряда колонн, причем последние через одну соединялись с боковыми стенами, ограждавшими целлу. Эта архаическая конструкция, примененная уже в храме Атремиды Орфии, возникла вследствие желания дополнительно укрепить несущую конструкцию здания при переводе ее в новый по тому времени строительный материал — камень.

Если в дорической архитектуре наиболее распространенным типом сооружения был иериптер, то в ионическом зодчестве строились главным образом диитеры. Примером архаического сооружения, построенного в 7 в. до н. э. в ионическом стиле, может служить храм Геры на острове Самосе — большой диитер с деревянными колоннами вокруг целлы, перестроенный позднее в камне.

Архитектура 6 в. до н. э. Величайший расцвет классики 5—4 вв. до н. э. не был бы возможен без тех больших достижений на пути реалистического искусства, которых достигли греческие художники 6 в. до н. э.

По всей Греции в этом столетии было сооружено множество храмов дорического и ионического стилей, некоторые из них были огромными для того времени по раз-

меру заданиями. Развитие строительной техники позволило повсюду переходить от строительства храмов из сырцового кирпича и дерева к возведению их из камня.

Храмы украшались скульптурой из камня; фронтоны, метоны, фризы показывают быстро развивающееся мастерство скульпторов. Появляются фронтоны со сложными многофигурными построениями, и постепенно художники добиваются удачного решения труднейшей задачи — размещения многофигурной композиции в треугольном поле фронтона. Архитектурные детали и скульптурные украшения ярко раскрашивались главным образом в синий и красный цвета; раскраска придавала зданию особенно нарядный вид.

В 6 в. до н. э. был построен больших размеров храм Аполлона в Коринфе — типичное архаическое сооружение (6×15 колонн), от которого сохранились семь угловых монолитных колонн. Пропорции колонн тяжелые, капители имеют утрированно большой вынос.

К первой половине 6 в. до н. э. относятся архаические храмы Селинунта (на южном побережье острова Сицилия). Из них наиболее типичным является так называемый храм «С» — характерный архаический храм, удлиненный в плане, с очень узкой однопешной целлой. Тяжелым крашктым колоннам с громоздкими капителями соответствовал высокий массивный антаблемент. Передний портик храма был более глубокий, чем задний.

Первой половиной 6 в. до н. э. датируется храм Геры (I) в Пестуме (9×18 колонн). Нечетное количество колонн, девять на главном фасаде этого здания, и целла, разделенная на два нефа одним рядом колонн, расположенных по оси сооружения, — типично архаические признаки.

Необычайно широкий главный фасад заставлял ученых сомневаться в наличии фронтонов, которые казались бы слишком широкими и тяжелыми. Предполагалось, что это не храм, а общественное здание — базилика. Однако эта гипотеза оказалась несостоятельной — это был храм с обычным двускатным покрытием, но тяжело-весных, архаических пропорций. Форма колонн своеобразна: верхний их диаметр значительно уже нижнего, громоздкие капители имеют необычайно большой вынос.

В архаической архитектуре Греции пропорции отдельных сооружений, и в частности колонн, очень сильно колебались в различных сооружениях. Если колонны

храма Геры в Олимпии отличаются невыразительностью очертаний, вследствие относительно небольшой разницы между нижним и верхним их диаметрами, то в храме Геры (I) Пестума это различие приобретает уже несколько утрированный характер.

Если архаическая архитектура дорического стиля известна нам по большому количеству сооружений, полностью или частично сохранившихся, то из памятников ионического стиля ни один не дошел в таком состоянии, чтобы мы могли его рассматривать в целом виде.

Для крупных храмов дорического стиля была характерна форма периптера, для ионических же — форма диптера. Небольшим сооружениям придавались очертания дистили.

Самыми значительными ионическими храмами 7—6 вв. до н. э. были храмы Артемиды в Эфесе, Геры на острове Самосе и Аполлона в Дидимах близ Милета (так называемый Дидимейон). Все эти храмы были почти полностью перестроены позднее, в эллинистическое время.

Наиболее полное представление на основании археологических раскопок можно составить об архитектуре храма Артемиды в Эфесе. Это был большой диптер (75 × 142 м в плане) с очень своеобразно решенными колоннами, которые имели сильно развитые капители со свисающими вниз волютами и широкие пояса над базами, украшенные рельефными фигурами. Храм был построен так же, как и современные ему диптеры, из мрамора, который начал использоваться в ионической архитектуре ранее, чем в архитектуре дорического стиля. Известные нам по незначительным фрагментам детали архитектурно-художественной отделки храма Артемиды в Эфесе недостаточны для того, чтобы полностью, во всех подробностях, представить себе это сооружение.

Примером архаической постройки ионического стиля небольшого размера может служить так называемая сокровищница сифнийцев (или сифносцев) — жителей острова Сифнос, построенная ими в Дельфах и представляющая собой храм антового типа. В ней, так же как и в других сокровищницах, содержались дары, посвященные Аполлону. Между антами сокровищницы находились две опоры, решенные скульптурно в виде женских фигур — карнатид, стоящих на пьедесталах и своими головами поддерживающих капители, на которые, в свою очередь, опирается ан-

таблемент с зофорным фризом. Применение человеческих фигур в качестве опор (атлантов или карнатид) было редким в греческой архитектуре.

Сокровищница сифносцев, будучи своеобразной постройкой, является первым известным случаем применения мотива карнатид в Греции.

Уже в ранних греческих храмах выразилось преобладающее стремление греков к гармонии, соразмерности всех элементов архитектурного сооружения, к подчинению материала и техники определенной идее. По представлению древних, храм был не только жилищем божества, но и общественным зданием и, главное, воплощением их трезвого взгляда на мир, их формирующегося сознания превосходства эллинской культуры над всеми другими культурами.

Из архитектурных сооружений Древней Греции времени перехода от архаики к классике (конец 6 — начало 5 в. до н. э.) следует выделить три храма — так называемую сокровищницу афинян в Дельфах, храм Геры (II) в Пестуме и храм Афины Афайи на острове Эгина.

Сокровищница афинян в Дельфах представляет собой небольшой храм антового типа дорического стиля, возведенный из мрамора. Ордер по своему изяществу превосходит уже классический период.

Изобразительное искусство. Греческое архаическое искусство (7—6 вв. до н. э.) заложило основу будущего расцвета классического искусства, сыгравшего столь значительную роль в развитии мировой художественной культуры. Все виды искусства получают в архаический период быстрое развитие — архитектура, скульптура, живопись, прикладное искусство. Заложенная еще в 9—8 вв. до н. э. основа греческого искусства, а именно стремление к реалистическому воплощению действительности, интенсивно развивается в архаический период.

Поиски более убедительной формы, выражающей эстетический идеал прекрасного, сильного, здорового телом и духом гражданина полиса, характеризуют искусство архаики.

Творческие усилия художников 7—6 вв. до н. э. направлены на овладение правильным построением фигуры человека, его пластической анатомией, передачей движения. Правда, последняя задача была наиболее трудной. Архаическим мастерам удавалось запечатлеть только позу, изображающую то или иное движение. Но

полной иллюзии человека в движении искусство смогло добиться лишь в середине 5 в. до н. э.

Большое влияние на развитие искусства, в частности пластики, оказало искусство Египта и Передней Азии, в частности ассирийское, более совершенное по сравнению с греческим архаическим. Греческие художники заимствуют сначала композиционное построение, трактовку одежды и прически, но используют эти приемы для создания своих чисто греческих образов.

В художественной жизни Греции 7—6 вв. до н. э. особенно выделяются Коринф и Сикион на Пелопоннесе, Беотия и Атика в Средней Греции, малоазийские города — Милет, Эфес, Клазомены. Знаменитые общегреческие святилища, такие, как Дельфы, Олимпия, не были центрами художественной деятельности, но там в эти века строилось много храмов и находилось огромное число разного рода посвященных памятников — статуй и статуэток, рельефов, расписных ваз.

Скульптура 7 в. до н. э. Наиболее типичными образами архаической пластики являлись юношеская обнаженная атлетическая фигура — курос и женская одетая — кора. Так могли изображаться и простые смертные, и боги, и богини. Эти образы сохраняют свое место в греческом искусстве во все последующие столетия, лишь видоизменяясь в стиле.

Первые шаги в развитии монументальной греческой скульптуры были сделаны во второй половине 7 в. до н. э. на острове Крит, где, по преданию, работал когда-то легендарный скульптор Дедал.

Наиболее ранние критские статуи из храма в Дреросе, изображающие Аполлона, Артемиду и мать их Лето (Кандия, музей), невелики по размеру (0,60—0,80 м) и представляют собою наиболее характерные типы греческой круглой пластики, монументальные и малых форм 7—6 вв. до н. э. — куроса и кору. Статуи сделаны из тонкого медного прочеканенного по частям металлического листа, набитого когда-то гвоздями на деревянную основу. Фигура Аполлона, еще не вполне правильная в пропорциях (большая голова, короткий, как бы срезанный снизу корпус), не лишена, однако, некоторой подвижности благодаря слегка отставленным от корпуса рукам и выдвинутой вперед правой ноге. Большие глаза, некогда инкрустированные блестящим камнем (кварц), и легкая улыбка оживляют его

лицо. Женские фигуры с прижатыми к бокам руками в длинной, без обозначения складок, плотно прилегающей одежде выглядят столбообразными и статичными; пластически выделена только грудь и разко очерчена линия талии. Мастер здесь еще всецело зависит от ксoана, но и в простом и ясном контуре, в скупых обобщенных формах, в строгой уравниловности частей, фронтальности композиционного построения заложены все черты монументальной архаической скульптуры.

В 7 в. до н. э. наряду с каменными постройками создаются и каменные статуи, сначала из более мягких пород известняка, позже из мрамора. Такова мраморная, больших размеров статуя, посвященная богине Артемиде жителям острова ^{ил. 215} Наксоса Никандрой (Афины, Национальный музей). Этот остров — старейший после Крита центр, где появилась монументальная скульптура. В статуе Никандры можно угадать процесс работы мастера: сначала он обтесал прямоугольный мраморный блок, вероятно, исходя из традиционной деревянной заготовки. Из такого блока потом вырубил фигуру, но первоначальная «четырехфасадная» форма все-таки отчетливо выступает в готовом произведении, отчего и получалась фигура скованная и неподвижная с формами плоскими и жесткими.

Одинаковый технический прием использовал и скульптор, создавший надгробную стелу братьев Дермилоса и Котила из Танагры в Беотии конца 7 в. до н. э. (Афины, ^{ил. 216} Национальный музей). В композиционном решении фигуры художник следовал египетским образцам и в постановке фигур с выставленной вперед ногой и в изображении волос, падающих двумя плотными прядями на плечи и грудь. Однако в противоположность египетским мужским статуям юноши изображены обнаженными. Скульптор хотел показать братьев, обнимающих друг друга за плечи, но совершенно не справился с такой трудной задачей: рука одного из юношей, как бы отрезанная от фигуры, лежит на плече другого.

О быстром успехе в пластической трактовке фигуры, более правильном и пропорциональном построении свидетельствуют скульптуры аттической работы рубежа 7—6 вв. до н. э.: статуя обнаженного юноши (Нью-Йорк, Метрополитен-музей) и колоссальный курос с мыса Сунион (Афины, Национальный музей). Атлетическое строение юношей подчеркнуто очень широкими плечами, сильными крепкими по-

ил. 226

гами, но корпус и бедра непропорционально узки, что особенно ясно выступает при взгляде на статуи в фас или со спины, в профиль корпус выглядит достаточно округло и объемно.

Такое построение фигуры обусловлено в значительной мере приемом работы скульптора — также предварительным приготовлением прямоугольного блока камня, что не дает возможности изобразить фигуру с приподнятыми руками или с более широко раздвинутыми локтями. Граница линии груди, живота, лопаток, колен резко подчеркнута, что говорит, особенно при сравнении со статуей Аполлона из Дрероса, об успехах в овладении пластической анатомией.

Лица архаических статуй трактованы большими гладкими плоскостями, особенно характерны рисунок сильно выщуклых глаз и своеобразная чисто декоративная обработка прически в виде разных рядов округлых выпуклостей.

Главной задачей греческой пластики в течение 7 в. до н. э. становятся поиски гармоничной пропорциональности фигур, особенное внимание к передаче анатомического строения.

Основные черты архаического стиля, складывающиеся в 7 в. до н. э., усложняются и достигают своего совершенства в 6 в. до н. э. Плоскостность фигур предшествующего периода сменяется объемностью, округлостью форм: более свободно становится движение. Все больше внимания уделяется моделировке лица и прическе.

В начале 6 столетия до н. э. на Пелопоннесе значительно влияние критско-дедалической скульптуры. Образ курса господствует в мастерских Пелопоннеса, где художники продолжают работать над решением пропорционального построения, соотношения частей фигуры, пластической анатомией. Ярким примером изображения атлетической фигуры начала 6 в. до н. э. являются статуи Клеобиса и Битона (Дельфы, музей), превосходной работы Полимеда Аргосского, помещенные некогда в Дельфийское святилище.

Образ атлета, сильного и тренированного, обладает большой художественной убедительностью. Пластический подход ясно чувствуется в построении головы, корпуса с очень широкими плечами, в напряженности мускулов руки и ног, но мышцы живота и коленные чашечки подчеркнуты только графически. В трактовке лица, волос видна традиция дедалического искус-

ства. Влияние египетского канона выступает и в общем композиционном решении фигур и в трактовке деталей. Однако это уже типично греческое произведение. Легкая улыбка придает образу жизнерадостность молодости.

Широко известная статуя курса из Теней (Мюнхен, Глинтотека), так называемый Аполлон Тенейский, относится к 550 г. до н. э. и показывает следующий шаг в развитии типа курса; фигура стройнее, легкая и более гибкая, чем тяжеловесный Клеобис, мягче передана мускулатура, пластичнее выявлены формы лица. Но декоративно трактованная прическа, сильно выщуклые глаза и условная улыбка остаются прежними.

На островах Эгейского моря, где в 6 в. до н. э. процветала мраморная скульптура, ставились несколько иные художественные задачи, чем в мастерских Пелопоннеса.

Работы над задрапированной фигурой и первые попытки передать в круглой скульптуре сильное движение видны в таких произведениях, как статуя богини Геры из Самоса и летящая Нике с острова Делоса. Культовая статуя Геры — типичная композиция для такого рода женских статуй (например, Берлин, Государственные музеи), снизу до пояса изваяна в виде круглого столба; пластически промоделированы лишь плечи, грудь, руки. Складки хитона строго параллельны, обозначены гравировкой, складки плаща, сделанного из толстой ткани, более крупные, но также плоские и расположены декоративно, не согласуясь с формами тела. Разной трактовкой складок художник хотел передать фактурность ткани.

Статуя крылатой Ники (Афины, Национальный музей), которую до недавнего времени приписывали скульптору Архерму, показывает смелую попытку передать полет. Изобразив богиню на высоком пьедестале и в условной позе коленопреклоненного бега с поднятой рукой и поднятыми крыльями, художник, для того чтобы фигура казалась парящей в воздухе, прикрепил фигуру к базе, используя складки хитона так, что ноги не касались базы. Решая труднейшую задачу изображения полета, мастер не отнесся с такой же заботливостью, как пелопоннесские мастера, к построению фигуры: чересчур большая голова (может быть, в расчете на постановку на высокий камень), короткий корпус, плоскостность форм сделали фигуру богини неуклюжей,

что, впрочем, не мешало общему впечатлению полета. Мощные, загнутые вверх крылья дополнили образ.

Своеобразную картину развития пластики мы наблюдаем в третьей художественной области — Аттике. В 6 в. до н. э. Афины превращаются в большой культурный центр.

В Аттику при Писистрате и его сыновьях приглашались для работы мастера с островов Эгейского моря и малоазийских городов. Художники с островов Хиоса, Эгипта, Наксоса оставили в Аттике и свои произведения и своих афинских учеников.

В результате раскопок на Акрополе были найдены ряд выдающихся скульптурных произведений. Эти статуи после разорения в 480 г. до н. э. персами Афины были использованы в середине 5 в. до н. э. как укрепления под фундаментом новых построек. Переложенные щебнем и песком, скульптуры сохранили всю свою раскраску до наших дней.

Особенным мастерством отличается большая группа женских статуй, выполненных в течение второй половины 6 в. до н. э. Наиболее ранняя работа аттического мастера «Жена в поплосе» (Афины, Национальный музей) еще напоминает «четырёхфасадные» скульптуры, но лицо молодое, сияющее улыбкой, свидетельствует о развитии реалистического образа, как и голова афинянина (Афины, Музей Акрополя). Это характерный для аттической

скульптуры тип лица: круглое, с хорошо выраженными скулами и подбородком, с широким лбом и большими выпуклыми глазами.

Под влиянием искусства восточных греческих городов одежда на аттических скульптурах начинает трактоваться иначе. Намечаются первые попытки согласовать складки хитона или плаща с движением фигуры, но главное, что передает мастер, это красивый рисунок многочисленных складок, то мельчайших на хитоне, то легких волнистых на тонкой нижней одежде, то крупных на плаще, края которого свисают зигзагами, образуя рисунок так называемого ласточкина хвоста.

Черты лица кор, например так называемая Большая хиоска (Афины, Музей Акрополя), созданные руками островных мастеров или местных, под их влиянием, отличаются от аттических удлиненным овалом, острым носом и подбородком и миндалевидными, раскосо поставленными глазами. Прически их поражают богатством отделки мелких прядей локонов, удо-

женных разнообразным манером. Акропольские статуи, выполненные из мрамора, превосходно обработаны; гладкие плоскости слегка полированы, углубления складок, локоны обработаны буравом и резцом. Волосы, глаза, губы раскрашены красным. Одежда украшена нестройной каймой и мелкими узорами синего, красного и зеленого цветов.

Все коры стоят прямо, фронтально, одной рукой церемонно приподнимая хитон, другой протягивают цветок. Коры Акрополя полны изысканной грации, даже некоторой манерности, это изображение девушек аристократического круга.

Метопы. Фронтоны. Зофориный фриз. В 6 в. до н. э., как говорилось выше, храмы стали строить из камня, что позволяло ставить фронтоны с многофигурными скульптурными композициями и метопы не терракотовые, а каменные с рельефами.

Сюжетом для храмовой скульптуры служили греческие мифы и гомеровский эпос. Сцены из легенд о богах, о подвигах Геракла, Тезея, героев «Илиады» и «Одиссеи» воплощались в композициях на фронтонах, фризах, метопах.

Древнейшие метопы середины 6 в. до н. э. из Дельф (Дельфы, музей) принадлежали небольшому храму-сокровищнице, сооруженному городом Сикионом. Это продолговатые плиты (87×58 см) с невысоким рельефом. На одной из них изображен Зевс в виде быка, похитившего Европу. На другой метопе — герои Диоскуры, ведущие стадо быков. Фигуры на этих метопах как бы движутся мимо зрителя. На третьей показан нос корабля, а по бокам два всадника.

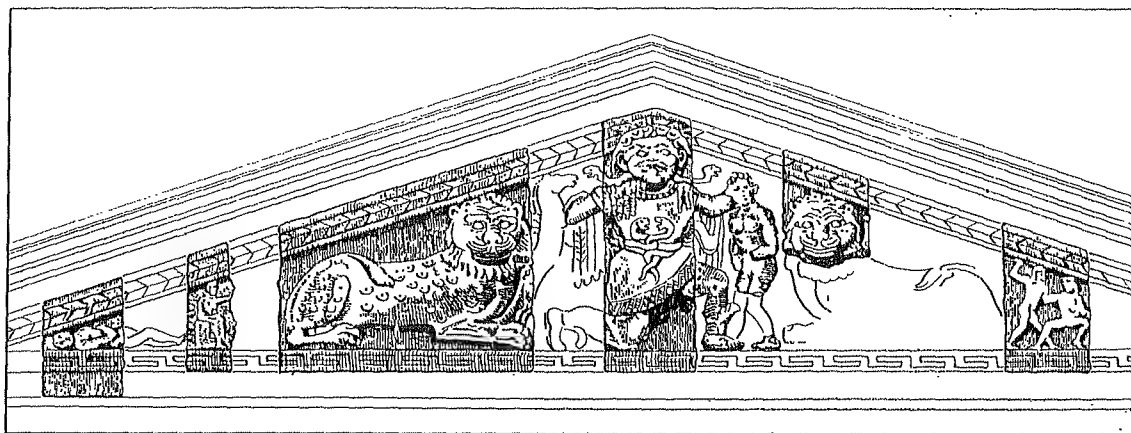
В метопах Сикионской сокровищницы нет ни одного композиционного построения, ни общего масштаба фигур, ни одинакового количества действующих фигур, что необходимо для синтеза архитектуры и скульптуры. Только позже, к середине 5 в. до н. э., была достигнута такая согласованность. Метопы Сикионской сокровищницы пластически не выразительны, контуры жесткие, трактованы декоративно.

Метопы из храма в Пестуме (юг Италии), датируемые 560 г. до н. э., посвященные подвигам Геракла и свидетельствуют о поисках новых композиционных решений. Особенно удачно вписалась в квадратное поле фигура Геракла с двумя карликами-пигмеями на плечах. Эта композиция повторена и на метопе из храма в Селигенте 520—510 гг. до н. э. (Палермо, Национальный музей).

Труднейшей задачей расположения многофигурной композиции является треугольное поле фронтона. Линь постепенно, в течение 6 в. до н. э., художники добиваются почти равномасштабности фигур, выделяют центр композиции и заполняют изображением углы.

224 Фронтон (около 585 г. до н. э.) небольшого дорического храма на острове Кер-

Рельеф этого фронтона совсем плоский, мало промоделированный, далекий еще от пластического совершенства. Исполнен он инструментами, служащими для резьбы по дереву — пилой, резцом, круглым долотом. Ввиду того, что шов каменных плит прошел по самой середине фронтона, фигуры разместились не очень удачно: гидра заняла всю правую половину фронтона, а



11. Фронтон храма Артемиды на острове Керкира. Около 585 г. до н. э. Прорисовка

кира (рис. 11), где была коринфская колония, выполнен на отдельных досках, и швы перерезают фигуры (Корфу, музей). В центре фронтона помещена огромная фигура Горгоны в схематической позе так называемого коленопреклоненного бега. По сторонам ее, занимая большую часть фронтона, две пантеры, а по углам — сцены битвы богов с гигантами. Композиция распадается на три части и тематически и масштабно. Фигуры к углам резко уменьшаются в размерах, таким образом главный мифологический персонаж Зевс оказался крошечным по сравнению с демоном — Медузой. Декоративно фронтон решен удачно, но единство действия из-за резкого различия масштаба фигур мастеру еще не удалось.

Рельеф храма Керкиры невысокий, слабо промоделированный, значительную роль в нем должна была играть раскраска.

О развитии фронтовой композиции наглядное представление дают несколько богато раскрашенных фронтонов с храмов Акрополя в Афинах, где ясно видны поиски более убедительных решений. Одним из самых ранних фронтонов (560 г. до н. э.) является фронтон из известняка «пироса» со сценой борьбы Геракла с гидрой (Афины, Национальный музей).

все остальные фигуры должны были вститься в левую, таким образом получилось, что фигура Геракла значительно больше, чем фигура Иолая (возницы Геракла), а фигуры коней неестественно малы. Большую роль тут играла роспись фронтона: сине-зеленая гидра, ярко-розовые фигуры героев, синие кони. Яркие краски скрашивали еще далекую от совершенства композицию.

Особенно интересны фрагменты угловых фигур фронтона одного из храмов Акрополя (около 550 г. до н. э.), изображающие справа трехголовое чудовище бури — Ил. 225 Тифона со змеиным хвостом (Афины, Музей Акрополя) и слева — Геракла в борьбе с морским чудовищем Тритоном с рыбьим хвостом. Эти расписные группы дают пример удачного, не нарушающего смысла заполнения углов.

Очень интересно цветовое решение голов Тифона: синие волосы и бороды, зеленые глаза, черные брови. Мастер обращает особое внимание на пластическое выявление структуры черепа и корпуса, хотя форма глаз, улыбка, рисунок волос, борода полностью архаичны и носят условный характер.

Последняя четверть 6 в. до н. э. знаменует собой значительное развитие реали-

стической трактовки человеческой фигуры в монументальном искусстве, особое значение при этом получает изучение анатомии.

Ионические мастера первые поставили новые сложные проблемы — изображение глубины пространства, использование ракурсов, в многофигурных фризах — многоплановость и все большую пластичность и объемность изображения.

Ил. 228 Замечательный памятник был создан в 525 г. до н. э. — это сокровищница сифносцев в Дельфах с ее фронтоном и фризом Ил. 229 (Дельфы, музей). Новая трактовка как бы струящихся складок одежд сидящих богов, многоплановое изображение битвы, новые композиционные построения в три плана, раскрывающие глубину пространства в рельефах фриза, в сценах гигантомахии и охоты, в отдельных фигурах, например ракурсе фигуры нависшего гиганта — все это ставит памятник в ряды первоклассных греческих творений. Правда, нет еще полной свободы в передаче движения, много еще схематичного в изображении одежд, прически и анатомических подробностей, но важно то, что художники поняли значение новых проблем и открыли путь к величайшим достижениям греческого реализма. На синем фоне фронтона четко выделялись обнаженные части человеческих фигур, оставленные в цвете мрамора, волосы были даны красным цветом, одежда — красными, синими и сине-зелеными тонами.

Живопись 7—6 вв. до н. э. Если характер архаической скульптуры по многом был обусловлен и культовым назначением статуи и приемом работы в блоке, то в живописи этого периода, более простой и легкой в техническом отношении, можно наблюдать быстрое развитие новых задач. Расширение тематики, более реалистический рисунок, передача фигур в различных ракурсах, в движении, развитие полихромии являются достижением 7—6 вв. до н. э.

Жизненность в изображении человека и животного достигается в вазовой росписи первой половины 7 в. до н. э. Мастера обогащают роспись не только новыми образами и орнаментами, но и новыми приемами рисунка. В силуэте, который господствовал в вазах геометрического стиля, теперь процарапывают детали тонким острым инструментом. Постепенно силуэт заменяется контурным рисунком, позволявшим передать многие подробности.

В 7 в. до н. э. керамические изделия мастеров Коринфа, Родоса и позже, с 6 в., Атики, Хиоса, Самоса экспортируются в различные районы Средиземного и Черного морей.

В той или иной степени воздействие искусства Египта, Ассирии, Финикии выступает, как указывалось, и в пластике, и в живописи и особенно в вазовой росписи, декоративный стиль которой получил название «ориентализирующий», например кувшины из Родоса (Бостон, Музей изящных искусств). Ил. 230

Фантастические звери — сфинксы, грифоны, хищники восточных стран, восточные декоративные мотивы (плотенка, пальметка, лотос), некоторые композиционные приемы, прически, даже тип лица воспринимаются и перерабатываются греческими мастерами.

Содержание росписей на вазах очень разнообразно, кроме орнаментов ориентализирующего стиля, часто изображаются сражающиеся войны, скачки всадников, сцены охоты и мифологические эпизоды.

Литературные античные источники называют несколько имен древнейших греческих живописцев, и среди них Клеаифа из Коринфа, который расписал стены храма в Олимпии картинами на мифологические темы.

Стенные росписи 7—6 вв. до н. э. не сохранились, но до нас дошли памятники другого рода — именно терракотовые расписные метопы — части архитектурного сооружения, маленькие глиняные посвященные дощечки «пинаксы» и полихромные расписные вазы с сюжетными композициями. Это памятники, показывающие раннее появление и яркое процветание искусства живописи.

Терракотовые расписные метопы (640—630 гг. до н. э.) коринфской работы принадлежали двум храмам в Терме и храму в Каледоне. Особый интерес представляют большие (1 м) метопы одного из храмов в Терме. На одной метопе написан бегущий Персей, несущий голову Медузы, на другой — шагающий охотник с дичью, а на третьей — две женские фигуры (Афины, Национальный музей). На розовом фоне мужские фигуры раскрашены коричнево-красноватым локальным цветом, женские — белым, прически — черным. Одежды разрисованы нестрыми узорами черного и пурпурного цветов. Такая расцветка фигур создает впечатление большой декоративности, что и требовало местоположение метоп в ордере. Все фигу-

ры, несмотря на ряд обычных для рисунка 7 в. до н. э. условностей (голова в профиль, глаз в фас, корпус в фас, ноги в профиль), хорошо нарисованы и удачно расположены в квадратной рамке. Метопы хорошо воспринимались и на расстоянии, когда формы фигур выявлялись через цветовые соотношения, и при более близком рассмотрении, где зритель поражала тонкость отделки деталей.

В 6 в. до н. э. производством художественных расписных ваз было занято множество гончаров и художников во многих городах Греции. Теперь, кроме Коринфа и городов Ионии, вывозят за пределы Греции в огромном количестве керамические изделия из Аттики. В течение почти всего 6 в. до н. э. господствует в вазовой росписи силэутная, или чернофигурная, техника. Эта техника чисто керамическая, и изобразительные ее средства во многом условны. Чернофигурный способ росписи обладает большими декоративными достоинствами и служит превосходным украшением сосудов, сделанных из желтой, розовой или оранжевой глины. Аттические керамисты совершенствовали качество черного лака: лак, которым они пользовались, имел блестящую, глубокого черного или слегка оливкового оттенка поверхность. Фоном росписи служила яркая оранжевая аттическая глина, белая и пурпурная (коричневого оттенка), краски употреблялись аттическими художниками очень умеренно.

Прославленным памятником аттического искусства 570 г. до н. э. является чернофигурный кратер Франсуа (Флоренция, Археологический музей), названный так по имени археолога, открывшего эту ил. 23 вазу в этрусской могиле. На кратере есть подпись гончара Эрготима и художника Клития. Сосуд украшен росписью, состоящей из пяти поясов с девятью мифологическими сценами; почти у каждой из двухсот фигур надпись, объясняющая, кто здесь нарисован. Сцены изображают шествие богов на свадьбу Пелея и Фетиды, битву лапифов с кентаврами, корабль Тезея, Каледонскую охоту.

Здесь представлены различные образы: боги с торжественной осанкой, сильные герои, живые народные образы — гребцы, юмористические персонажи — силей с мехом. На вазе Клития примечательны изображения архитектурных сооружений — дом Пелея, портик над источником, крепостная стена. Рисунок отличается тщательностью, хорошо передано множе-

ство разнообразных движений. Некоторые положения фигур очень сложны, например кентавров, бросающих камни, или силей, несущего мех. Композиции росписи кратера Франсуа столь разнообразны и сложны, что есть основания предполагать здесь повторение какого-то теперь утраченного образца монументальной живописи.

Самыми значительными мастерами чернофигурной вазовой росписи третьей четверти 6 в. до н. э. были Амасис и Эксекий. Сохранилось несколько ваз с подписью Амасиса как владельца мастерской, но так как эти вазы расписаны одним художником, полагают, что роспись сделана рукой самого Амасиса. Интересна его амфора со сценой сбора винограда силейками. Фигуры силейков полузвериного облика острокомичны, движения ярко выразительны.

Следует заметить, что комический образ в греческом искусстве 6 в. до н. э. нашел свое место только в мелкой пластике (терракотах) и особенно в росписях на вазах. Многие художники создают полные юмора образы силейков, кентавров, сатиров.

В монументальной пластике, так бурно развивающейся в 6 в. до н. э., не могло быть места комическим образам. Многочисленные статуи богов, героев-атлетов и посвященные статуи, стоящие в святилищах, надгробия, мифологические композиции на архитектурных сооружениях, будучи подчинены культуре или государственному заказу (статуи победителей-атлетов), носили характер торжественности и идеализации образа. О сюжетах и образах монументальных росписей нам известно немного, но те картины, о которых упоминают древние авторы, также имели героический характер.

Великим художником, мастером композиции, в Аттике третьей четверти 6 в. до н. э. был Эксекий, создатель сцен на сюжеты героических или драматических мифов. Одним из лучших произведений Эксекия является амфора из музея Ватикана с двумя композициями (Рим, Ватикан): Ахилл и Аякс, играющие в кости, и Кастор и Полидевк, братья Диоскуры. Другим широко известным произведением Эксекия является чаша, роспись внутри которой изображает Диониса, плывущего в лодке. ил. 23

В 530—525 гг. до н. э. появляется новый способ росписи ваз — краснофигурный, когда фигуры оставляются в цвете глины, а фон покрывается черным лаком. Детали в такой технике не надо процара-

нывать, их можно рисовать линиями разной толщины и разной разводки лака, гуще и темнее или светлее.

Новая техника раскрыла новые возможности рисунка. Художники стали изображать одежду в мелких складках, узоры каймы, тонкие пряди волос и мелкие локоны.

Первые эта техника встречается на вазах, сделанных в мастерской аттического мастера Андокида, где работали первоклассные рисовальщики. Некоторые вазы Андокида исполнены двумя приемами: с одной стороны ваза имеет роспись чернофигурную, с другой — краснофигурную.

Мастера вазовой росписи последней четверти 6 в. до н. э. также разрабатывают мифологические темы, и в этих сценах мы можем искать отзвук монументальных композиций. Новым в работах аттических художников этого времени является широкое распространение жанровых сюжетов — сцены пира, пляски, игры музыкантов, сцены палестры. Главным действующим лицом становится обнаженный атлет, мальчик-слуга или музыкант, молодые, одетые в пышные хитоны музыкантши и танцовщицы.

Одним из сильнейших аттических художников конца 6 в. — начала 5 в. до н. э. по праву считается Евфроний. Его знаменитая роспись на кратере «Борьба Геракла и Антея» (Париж, Лувр) носит подлинно монументальный характер. Сцена полна огромной эмоциональной силы. Главные фигуры охарактеризованы очень ярко: греческий герой Геракл с тонкими чертами лица, красиво уложенными куд-

рями и гибким, сильным, тренированным телом противопоставлен грубому, дикому Антею с косматой гривой волос. Образ Антея в трактовке Евфрония выступает воплощением варварской силы.

Евфроний не столько ищет новых композиционных решений и новых приемов передачи глубины пространства, сколько создает новые, более реалистические, чем в чернофигурных росписях, образы, уделяя большое внимание анатомии человека.

Сходные композиции в монументальном и прикладном искусстве, близкая трактовка образов в разных, иногда очень далеко отстоящих друг от друга греческих городах, говорят о самых интенсивных торговых связях этих городов между собой, о широком обмене художественными достижениями.

В 6 в. до н. э. завязываются особенно тесные торговые и культурные отношения с греческими колониями на северных берегах Черного моря: с Ольвией, Пантикапеем, Фанагорией. Оттуда шли в Грецию хлеб, скот, рабы. Греческие ионийские города и Афины вывозили в Причерноморье изделия художественного ремесла и произведения искусства. Статуэтки из мрамора, бронзы, терракоты, расписные вазы находят теперь в развалинах причерноморских городов и в некрополях. Особенно ценными были аттические черно- и краснофигурные вазы.

В 6 в. до н. э. в северопричерноморских городах началось строительство не только жилых кварталов, но и храмов и общественных зданий в дорическом и ионическом ордерах.

ГРЕЧЕСКОЕ ИСКУССТВО 5 в. до н. э.

Греко-персидские войны (500—449 гг. до н. э.) образуют рубеж в истории Древней Греции. Ими заканчивается период формирования античного полиса, так называемый архаический период, и начинается период расцвета. Нападение Персидской державы на Балканскую Грецию было вызвано стремлением персидских рабовладельцев утвердить свое господство в Восточном Средиземноморье, где под их властью уже находились греческие города Ионийского побережья. Прологом к войне послужили поход персидского царя Дария в Северное Причерноморье и восстание малоазийских греков против персидской деспотии. Помощь, оказанная Афинами

восставшему Милету, послужила поводом для первого вторжения персов на Балканы в 492 г. до н. э. В Марафонской долине афинские гошлиты обратили в бегство значительно превосходящую их по численности персидскую армию. Подвиг марафонских бойцов запечатлели поэты и художники Греции. Персы в 480 г. до н. э. снова двинули на Балканы огромную сухопутную армию и флот.

Прорвавшись через Фермопилы, где, защищая родину, героически погиб отряд спартанского царя Леонида, персы хлынули в Среднюю Грецию. Беотийские города поспешили подчиниться персам, спартанцы отступили к Коринфскому перешейку.

Аттика была опустошена и разграблена, но греческий флот одержал у острова Саламина (480 г. до н. э.) блестящую победу над персидским флотом и поставил под угрозу коммуникации сухопутной армии. Персидский царь Ксеркс вынужден был отступить, оставив в Греции часть своих войск, которые в 479 г. до н. э. были разбиты в сражении при Платеях. Одновременно афинский флот успешно атаковал персидскую эскадру около мыса Микале. Война была перенесена на острова и побережье Малой Азии, где военные действия продолжались до 449 г. до н. э. Победа раздробленных, маленьких городов-государств над огромной Персидской державой была обусловлена в первую очередь тем, что греки вели справедливую, освободительную войну. Кроме того, греческие полисы находились на более высокой ступени общественного развития и обладали более совершенной военной организацией. Греки стали хозяевами Восточного Средиземноморья, в их руки попала огромная добыча и масса пленных, центр развития переместился с Ионийского побережья на Балканы. Одним из важнейших результатов греко-персидских войн явилось возвышение Афин и создание Афинского морского союза (478 г. до н. э.). У Афин, помимо военной добычи, оказались огромные средства союзной казны, а добровольные взносы союзников вскоре превратились в ежегодную принудительную подать.

Создание мощной Афинской морской державы, господствовавшей в Эгейском море, обеспечило благоприятные условия для развития морской торговли. Основой экономического процветания служит окончательное утверждение рабовладельческого способа производства. Рабы составляют значительную часть трудящегося населения. Правда, в ремесле и особенно в сельском хозяйстве еще большую роль играл труд свободных людей, но развитие рабства влекло за собой вытеснение свободных людей, что, в свою очередь, приводило к росту городской бедноты и обострению внутренних противоречий в античном полисе.

С развитием полиса усложнялась одна из задач государства — держать в узде основную массу эксплуатируемого населения. Для успешного решения этой задачи требовались политическая активность и сплочение всего коллектива свободных граждан. Период высшего экономического расцвета Греции был в то же время периодом расцвета рабовладельче-

ской демократии, классическим образом которой стал государственный строй, установленный в Афинах после реформ Эфиалта и Перикла.

Афинская демократическая конституция середины 5 в. до н. э. утверждала принцип прямого народоправства, провозгласив высшим органом государственной власти народное собрание и ликвидировав имущественный ценз¹. Для своего времени афинская демократия была передовым общественным строем, но она была демократией рабовладельческой, ибо значительная часть населения — рабы не только не пользовались политическими правами, но были лишены элементарных человеческих прав. Не имели политических прав метеки и афинские женщины. Кроме того, жалование должностным лицам, бесплатные раздачи хлеба и денег немущим афинским гражданам, деятельное строительство, обеспечивающее нуждающихся заработком, организация государством военно-земледельческих колоний на территории бывших союзников, а ныне подданных Афинской морской державы — все это шло в значительной мере за счет эксплуатации, а иногда и разорения членов Афинского морского союза, что не могло не вызывать протеста и растущего стремления избавиться от афинской гегемонии.

Однако, несмотря на свою классовую ограниченность, демократический строй создавал благоприятную почву для развития античной культуры. Подъем экономической и политической жизни Греции в 5 в. до н. э. сопровождался расцветом греческой культуры, центром которой стали Афины. Чтобы представить себе этот расцвет более конкретно, достаточно назвать хотя бы несколько имен, составивших славу мировой культуры. В философии: учитель и друг Перикла — Анаксагор, чье творчество послужило основой для высшего развития античной материалистической философии в трудах Левкиппа и Демокрита; «властитель дум» Сократ, чье имя стало нарицательным в веках; знаменитый софист Протагор. В литературе — бессмертная триада: Эсхил, Софокл, Еврипид, творения которых переведены почти на все языки мира и не сходят со

¹ Почти все должностные лица избирались жребием, таким образом, любой гражданин, если на него падет жребий, мог занять самую ответственную должность. Должностным лицам выплачивалось вознаграждение, чтобы и немущие граждане могли выполнять свои государственные обязанности.

сцен мирового театра в течение двух с половиной тысяч лет. В искусстве — великий Фидий, Микеланджело, Полликлет, живописцы Полигнот и Аполлодор. В науке — отец истории Геродот и крупнейший античный историк Фукидид, отец медицины — Гиппократ.

Период высшего расцвета греческих полисов был и то же время и началом их кризиса. Победа рабовладельческого способа производства в узких рамках городо-государства влекла за собой разорение свободных производителей, порождала презрительное отношение к труду и хищническую эксплуатацию рабов. Росло число недовольных как среди неимущих граждан, так и среди угнетенных афинской гегемонией членов Афинского морского союза. Правящие группы греческих рабовладельцев искали выход из внутренних трудностей на путях грабительских войн. Естественным завершением растущей агрессивности греческих государств явилась пелопоннесская война, в которой столкнулись две крупнейшие группировки греческих полисов — Афинская морская держава и Пелопоннесский союз. Война длилась 27 лет (431—404 гг. до н. э.). Ее участниками стали не только все греческие государства Средиземноморья, но Персия и Карфаген. «За время ее Эллада пережила столько бедствий, сколько ни разу не испытала раньше... Никогда не было взято и разорено столько городов... Не было столько изгнаний и убийств, вызванных как самой войной, так и междоусобицами», — пишет современник событий, крупнейший греческий историк Фукидид¹. Война закончилась победой Спарты и тяжелым поражением Афин. Однако последствия ее в равной мере пагубно сказались и на побежденных и на победителях.

Архитектура. 5 в. до н. э. ознаменован появлением великолепных архитектурных сооружений в разных городах Греции. Восстанавливаются и вновь создаются наиболее совершенные в архитектурно-художественном и строительно-техническом отношении комплексы и здания. Было воздвигнуто много храмов с богатыми скульптурными украшениями. Храмы были не только культовыми зданиями, посвященными божеству. Они воплощали в себе идеи гражданственности и патриотизма, выражали силу, мощь греческого полиса. Такими были храмы на острове Эгина, в Олимпии, Дельфах и в Афинах.

Хорошо сохранившийся храм Геры (II) в Пестуме (конец первой четверти 5 в. до н. э.) — большой гексастильный (шести-колонный) перинтер, построенный из грубого известняка (6×14 колонн). Храма. 2: по своим очертаниям в плане приближается уже к памятникам классического времени. Его пропорции гармоничны, детали отличаются сочностью и точностью рисунка. Вместе с тем в сооружении еще присутствуют черты архаики (подчеркнутая тяжеловатость всего сооружения), объясняющаяся тем, что храм был построен вне пределов греческой метрополии.

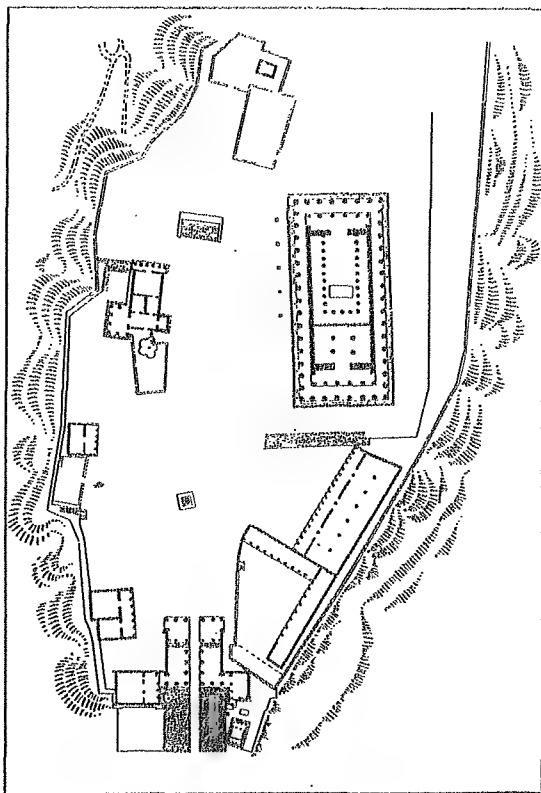
Обращает внимание хорошая сохранность внутренней архитектурной конструкции храма: до нас дошли не только наружные колонные портики (так называемый перитон), но и двухъярусные колоннады интерьера, разделявшие целлу на три нефа и поддерживавшие обычно в греческих постройках деревянное балочное перекрытие — в этом отношении храм уникален.

Храм Афины Афайи на острове Эгине, расположенный против входа в Афинскую гавань, был построен около 490 г. до н. э. Этот небольшой перинтер (6×12 колонн) возведен из высококачественного известняка и, несмотря на наличие еще некоторых архаических черт (относительно тяжелый антаблемент), в целом отличается уже стройными пропорциями колонн, тонкостью ордерных деталей. Храм, ныне в значительной части восстановленный, приобрел особую известность своими замечательными скульптурными фронтовыми композициями.

Одним из высших достижений греческой архитектуры является храм Зевса в Олимпии, построенный архитектором Либонем в период между 468 и 456 гг. до н. э. Дорический перинтер с 6×13 колоннами (их высота — 10,5 м, нижний диаметр равен 2,25 м) отличается чрезвычайной гармоничностью пропорций. В храме было достигнуто полное эстетическое, зрительное равновесие между поддерживающими и перекрывающими архитектурными элементами. Детали отточены с необычным совершенством и характеризуются удивительной верностью рисунка. Храм Зевса в Олимпии является высшим достижением в развитии дорического перинтера. В этом поистине классическом сооружении представляют особый интерес знаменитые фронтоны скульптуры. В пределах целлы находилась хризозефантинная статуя Зевса работы Фидия.

¹ Фукидид. История. Т. I. М., 1915, с. 17.

В 447 году до н. э. начались большие работы по восстановлению и реконструкции после окончания греко-персидских войн центрального комплекса древнегреческой архитектуры — Афинского акрополя (рис. 12) под общим художественным наблюдением скульптора Фидия. В строительстве принимали участие выдающиеся зодчие того времени Иктий, Калликрат, Мнесикл и другие.



12. Афинский акрополь. 5 в. до н. э. План

Акрополь, представляющий собой естественную скалу, возвышающуюся на 150 метров над уровнем моря и находящуюся примерно в 5 километрах от порта Пирея (размеры по горизонтали: около 300 м в длину и 130 м в ширину), издавна (еще во 2 тысячелетии до н. э.) являлся крепостью жителей этого района.

В 7—6 вв. до н. э. на Акрополе, служившем и общественным центром города, уже находились значительные по архитектуре храмы, однако они не составляли целостного ансамбля. Новый комплекс Афинского акрополя асимметричен, однако в основе этого лежат единая художественная идея, единый архитектурно-художественный замысел. Отчасти асимметрия под-

сказывалась неправильными очертаниями холма, различной высотой отдельных его частей и наличием на отдельных участках уже ранее построенных храмовых сооружений. Строители Акрополя сознательно шли на асимметричное решение, используя его для создания наиболее гармоничного соответствия между отдельными частями ансамбля.

В основе художественного замысла, принятого Фидием и сотрудничавшими с ним архитекторами, лежит принцип гармонического равновесия отдельных сооружений в пределах всего комплекса и последовательного раскрытия художественных качеств ансамбля и входящих в него зданий в процессе постепенного обхода и обозрения их снаружи и внутри.

Пропилеи (входные ворота), сооруженные с 437 по 432 г. до н. э. архитектором Мнесиклом, являлись фактически общественным зданием. Высота колонн западного шестиколонного дорического портика сооружения — 8,57 м; ионические колонны, расположенные за ними по сторонам центрального прохода, несколько выше, их размеры составляют 10,25 м. Помимо западного и примыкающего к нему восточного портиков, через которые проходили поднимавшиеся на Акрополь, в состав Пропилей введены боковые, примыкающие к ним крылья. Левое, северное — пинакотека — служило для собрания произведений живописи, а в правом, южном, помещалось хранилище рукописей (библиотека). В целом возникла асимметричная композиция, уравниваемая небольшим храмом Nike Аптерос (бескрылой богини победы Nike), возведенным архитектором Калликратом. Интересно, что ось храма Nike Аптерос расположена не параллельно оси Пропилей: главный фасад храма несколько развернут в сторону подхода к Пропилеям, что сделано в интересах наибольшего раскрытия перед зрителем художественных качеств этого сооружения.

Храм Nike — один из шедевров древне-греческой архитектуры времени ее расцвета, построен архитектором Калликратом, одним из двух авторов крупнейшего храма Акрополя — Парфенона, между 449 и 424 гг. до н. э. в ионическом стиле. Храм этот, имеющий форму амфипростиля, представляется изящнейшим творением античного зодчества. Размеры его минимальны: cella имеет в ширину всего лишь 3,78 м, в длину — 4,19 м, высота колонн — 4,19 м, но это ни в какой мере не лишает

сооружение монументальности. Храм входит в качестве органического элемента в композицию западной, входной части Акрополя, в то же время он прекрасно воспринимается и с противоположной стороны, при спуске с Акрополя, на фоне безбрежных далей, линий гор.

После того как поднимавшиеся на Акрополь проходили Пропилеи, перед ними открывалась широкая панорама центральной части комплекса. В отдалении, направо, на самом высоком месте Акрополя, возвышался величественный храм Парфенон, посвященный Афине Парфенос (Афине-деве) и игравший ведущую роль во всем ансамбле. Левее, на первом плане, можно было видеть не сохранившуюся до нашего времени гигантскую статую Афины Промехос (Афины-воительницы), созданную Фидием. За ней вдали виден был храм небольших размеров — Эрехтейон. Таким образом, первое впечатление, получаемое при входе на Акрополь, строилось на основе смелого, контрастного сопоставления горизонтально протяженных и вертикально направленных архитектурных и скульптурных памятников, находившихся на различных участках Акрополя.

Наиболее крупное сооружение Акрополя — Парфенон воспринималось от Пропилей в три четверти — зрители видели не какой-либо один из фасадов, а весь объем сооружения и сразу же получали общее представление о всей его объемной композиции. Прежде чем увидеть главный, восточный фасад и войти внутрь здания, зрители должны были обойти храм снаружи и получить полное представление о его внешнем художественном решении.

Парфенон — октастильный (восьмиколонный на коротких фасадах) периптер, построенный из пентелийского мрамора в период с 447 по 432 г. до н. э. архитекторами Иктином и Калликратом (8×17 колонн; размеры по верхней ступени — 69,5 м в длину, 30,9 м в ширину, высота колонн — 10,5 м). Внутри храма, помимо пронаоса и опистодома, были целла и особое помещение, где хранилась казна Афинского морского союза. В Парфеноне, решенном в дорических формах, ощущаются черты влияния ионического стиля. В это время в архитектуре Афин в связи с повышением их политической роли появляется тенденция к выработке единого общегреческого (панэллинского) стиля архитектуры.

Сочетание двух стилей — дорического и ионического — проявлялось двояко: или

путем совмещения их в одном и том же сооружении, или путем изменения пропорций дорического стиля в сторону их облегчения, придания им большего изящества, что было сделано в Парфеноне, где колонны относительно более легкие по своим пропорциям, чем, например, в храме Зевса в Олимпии. Кроме того, во внутреннем помещении были поставлены четыре, вероятно, ионические колонны, не сохранившиеся до нашего времени. Наличие на внешних поверхностях стен, ограничивающих целлу, непрерывного (зофорного) фриза с изображением праздника Панафиней (его общая протяженность 160 м, а высота 1 м) также является признаком ионического ордера. Сочетание двух стилей — дорического и ионического — в одном и том же сооружении мы видим также и в Пропилеях, где в центральном проходе находятся шесть ионических колонн. Тончайшая лепка архитектурных деталей, необычайно точный их рисунок, прекрасно найденные общие пропорции, выверенность всех малейших подробностей, тесное сочетание архитектурной основы и скульптурного убранства — все это делает Парфенон крупнейшим, наиболее значительным в художественном отношении произведением греческой и мировой архитектуры.

Другой храм Афинского акрополя — Эрехтейон, посвященный двум главным божествам города Афин — Афине Полиаде и Посейдону, был построен в период с 421 по 407 г. до н. э. архитекторами Архилохом и Филоклом. Это — несимметричный храм, состоящий из четырех частей: целлы Афины Полиады, целлы Посейдона и двух портиков — большого, северного и малого, южного, называемого обычно портиком кариатид. Асимметрия этого сооружения вызвана сложностью его функционального содержания, необходимостью создать удобные проходы в две основные целлы храма, а также постановкой на сложном по профилю участке с сильным падением уровня почвы. Здесь, в Эрехтейоне, особенно наглядно выступает один из основных принципов древнегреческой архитектуры, о котором говорилось выше, — принцип постепенного развертывания композиции перед зрителем, обходящим сооружение. После того как вошедший побывал в восточной целле храма, он мог, спустившись по лестнице, пройти в северный портик Эрехтейона и через него проникнуть в западную целлу — целлу Посейдона. Портик кариатид являлся выход-

ным, через него выходили из целлы Посейдона на площадку Акрополя.

Размеры Эрехтейона очень невелики (основной прямоугольник плана — $23,5 \times 11,6$ м; высота карнатид — 2,3 м), но архитектура его полна особого изящества и уточенности. Легкостью форм и усложненностью композиции Эрехтейон контрастирует с расположенным рядом крупным и подчеркнуто монументальным Парфеноном. Контрастные взаимоотношения этих двух храмов усиливают своеобразие комплекса Акрополя.

Эрехтейон построен из мрамора, в ионическом стиле, примененном в различных масштабах на восточном и северном портиках храма и на западной его стене. Мотив карнатид является своеобразным вариантом ионического стиля, в котором роль опор играют изображения девушек — кор. Эта тема впервые появилась в архитектуре 6 в. до н. э. в известной сокровищнице сифносцев в Дельфах.

Акрополь как бы парит над Афинами, его силуэт формирует силуэт города. Здесь, в этом замечательном ансамбле, греческими строителями было проявлено удивительное умение художественно связать сооружения между собой и в то же самое время органически ввести их в природную среду, окружающий пейзаж.

Первоклассным памятником классической архитектуры в Афинах является так называемый храм Гефестейон, посвященный богу Гефесту, покровителю ремесленников (ранее называвшийся в науке Тесеионом). Дорический гексастильный периптер (6×13 колонн) Гефестейона имеет небольшие размеры — по стилобату $31,8 \times 13,7$ м. Высота его колонн составляет всего лишь 5,88 м. Но в этом хорошо сохранившемся храме, построенном в середине 5 в. до н. э., почти одновременно с Парфеноном, на участке, примыкающем к Афинской агоре — главной торговой площади города, как и в сооружениях Афинского акрополя, достигнуты были необычайная гармоничность и пропорциональность архитектурных форм. Подобно Парфенону и другим храмам классического периода, в нем выскан и отточен каждый архитектурный элемент, каждая деталь. Тонко найдены очертания стволов колонн, которые благодаря легкой кривизне — припухлости на высоте нижней трети колонны — энтазису производят впечатление напряженных, пружинящих под тяжестью антаблемента. Этот эффект, придающий особую пластичность архитекту-

ре, наблюдается постоянно в древнегреческих сооружениях.

Интереснейшим произведением греческой архитектуры является храм Аполлона в Бассах в Фигалии, на Пелопоннесе, возведенный в третьей четверти 5 в. до н. э. (ок. 430 г.) строителем Парфеноном архитектором Иктином. Дорический шестиколонный периптер (6×15 колонн) содержал в пределах целлы ряд ионических полуколонн и одну коринфскую колонну, стоявшую на оси храма. Коринфская капитель храма Аполлона в Бассах известна лишь по рисунку начала 19 века. Таким образом, в этом храме впервые применены были все три основных стиля древнегреческого зодчества — дорический, ионический и коринфский.

В храме Аполлона в Бассах наблюдаются элементы асимметрии. Его целла делится на две части, из которых вторая, находящаяся в глубине, имеет на левой стене выходную дверь. Культовая статуя была расположена против этой двери у правой стены и воспринималась входящими в храм в профиль.

Изобразительное искусство. Искусство 5 в. до н. э. прошло большой путь от зарождения и формирования классического стиля, вершиной которого является время Фидия, к позднеклассическому периоду в последней трети столетия и к новой ступени классического искусства — искусству 4 в. до н. э.

5 в. до н. э. ознаменовался великолепными архитектурными постройками в разных городах Греции. В это время создаются наиболее совершенные в архитектурно-художественном и строительно-техническом отношениях комплексы. После разрушений во время персидской войны восстанавливаются города и отдельные памятники. Много было воздвигнуто храмов с богатыми скульптурными украшениями.

История изобразительного искусства 5 в. до н. э. раскрывается перед нами в многочисленных подлинниках мраморной скульптуры, на римских копиях с образцов греческих оригиналов, в греческих расписных вазах, бронзовых и терракотовых статуэтках. О живописи, монументальной и станковой, можно судить по литературным источникам.

Главная задача искусства 5 в. до н. э. была в правдивом изображении человека, живого, подвижного, сильного, энергичного и вместе с тем полного достоинства и равновесия душевных сил; надо было про-

славить бойца и победителя в персидских войнах, свободного гражданина города-государства, осознавшего превосходство своего строя, своей культуры над старыми культурами Востока и варварским миром. Эти задачи требовали развития реалистической формы, совершенного знания пластической анатомии, умения передать любое движение, выразительный жест. Для воплощения новых идей и образов необходимым был и подходящий материал.

В мраморе исполнялись скульптурные украшения храмов — фронтоны, метопы, фриз, посвященные и надгробные рельефы и такие статуи, которые изображали либо фигуры в длинной одежде, либо примостящуюся с опущенными руками обнаженную фигуру. Изваять обнаженную фигуру с опорой на одну ногу со свободно отставленной другой (не говоря уже об изображении какого-либо движения) из мрамора без особой подпорки было очень трудно. Только бронза позволяла греческим скульпторам придавать фигуре любое положение. Поэтому бронза в 5 в. до н. э. стала главным материалом, в котором работали все великие мастера, когда брались за создание круглой скульптуры.

Мраморная скульптура (круглая статуя, рельеф, украшения архитектурных сооружений) по-прежнему раскрашивалась. Теперь чаще встречается раскраска волос желтой краской. В бронзовой статуетике инкрустировали из стекловидной пасты и цветного камня глаза, а губы, прически или украшения делали из бронзового сплава другого оттенка.

В первые десятилетия 5 в. до н. э. новый стиль греческого искусства развивается в борьбе с пережитками старого, архаического стиля, уже не отвечавшего новым требованиям.

Образ человека, сложившийся в архаическом искусстве, имел некоторые черты, близкие искусству Востока: статичность, торжественность, подчеркнутую декоративность в трактовке одежды, крутых локонов волос и бороды, даже в типе лица и рисунке глаз.

В искусстве 5 в. до н. э. создается новый идеал красоты, тот новый классический тип, который существовал и в следующие столетия, изменяясь лишь в частности, наполняясь новым содержанием. Уже к 470 гг. до н. э., как показывает фрагмент статуи — голова атлета с Афинского акрополя, так называемый «Велокурый юноша» (Афины, Музей Акрополя), — в греческом искусстве сложился определенный,

новый тип лица: продолговатый, но округлый овал, прямая переносица, прямая линия лба и носа, плавная дуга бровей, выступающая над миндалевидной формой глазами, губы, довольно пухлые, красивого рисунка, без улыбки; общее выражение лица спокойное и серьезное. Волосы трактованы мягкими волнистыми прядями, обрисовывающими форму черепа; складки одежды постепенно становятся «эхом тела».

Скульптура эгинского храма. Мраморные фронтоны храма Афины Афайи на острове Эгине близ Аттики являются памятником переходной эпохи, где еще сильны старые художественные приемы и вместе с тем ярко проявляется новое в искусстве скульптуры. Сооруженный после 490 г. до н. э., то есть после Марафонской битвы, величественный дорический периптер (от которого теперь осталось на месте 15 колонн) стал памятником крупной победы греков над полчищами персов. Фронтоны ¹ (Мюнхен, Глиптотека) изображали сцены борьбы греков с троянцами. Выбор такого сюжета был не случаен, он свидетельствовал о том, что греки и раньше побеждали азиатов. От западного фронтона сохранились десять фигур: центр занимала фигура Афины, выполненная еще в архаическом стиле; по сторонам симметрично расположены фигуры воинов. Здесь найдено новое по сравнению с 6 в. до н. э. решение фронтонной композиции: соблюден принцип одномасштабности почти всех фигур. В зависимости от места в треугольнике стоящие, коленопреклоненные и по углам лежащие фигуры заполняют тимпан фронтона. Плоскостно расположенные фигуры воинов с сухой и жесткой моделировкой тела, с декоративным рисунком кудрей, условной улыбкой еще несут в себе много архаических черт, но их сильные движения, хотя и несколько скованные, говорят о новых художественных стремлениях. Интересно отметить, что эгинские фигуры одинаково тщательно отработаны со всех сторон. Эгинские мастера славились работой в бронзе и свои навыки в этом материале перенесли в произведения из мрамора. От восточного фронтона дошло до нас лишь пять фигур. Они несколько большего размера, чем западные, сделаны позднее и более реалистично. Особенно выделяется угловая фигура умирающего вои-

Ил. 23

¹ Фигуры реставрированы датским скульптором Торвальдсеном в 19 в.

на; поворотом корпуса, положением ног показаны объемность тела и глубина пространства. На лице его видна гримаса боли, это — первая попытка показать состояние страдания.

Мастера эгинского фронтона достигли многого в овладении реалистическим построением человеческой фигуры, но не смогли еще показать в пластике свободу движений. Хотя и правильно передан выпад или наклон вперед воина, но фигура кажется как бы окаменелой в той или иной позе, а не динамичной.

Критий и Несиот. Мастерами, которые еще дальше отошли от старого стиля, были Критий и Несиот, создатели знаменитой группы тираноубийц. Памятник героям-патриотам Гармодию и Аристогитону — тираноубийцам работы Аптедора, воздвигнутый на склоне Афинского ареопага в 510 г. до н. э., был увезен в 480 г. до н. э. персами. После изгнания врагов из Аттики афиняне сразу же заказали новый памятник своим героям скульпторам Критию и Несиоту.

Нельзя точно сказать, насколько эти художники повторили старое композиционное расположение фигур, но ясно, что они внесли в свое произведение совершенно иной дух, несмотря на некоторые пережитки архаики (декоративная трактовка волос, условная улыбка). Вместо изящных архаических курсов, подобных Аполлону Тенейскому, перед нами предстают совершенно иные фигуры, мощные, удлинённых пропорций, с массивным корпусом, в энергичном движении. Старший — Аристогитон — защищает младшего, занесшего над тираном меч. Мускулатура обнаженных тел героев пролеплена несколько обобщенно, но очень точно, с ясным пониманием натуры.

Ил. 239 «Тираноубийцы» — памятник суровый, полный патристического пафоса, воспевавший победу демократии, сбросившей не только тиранию, но и отразившей персидское нашествие.

Уже вполне определенный классический тип лица мы видим у знаменитых «Дельфийского возницы» (Дельфы, музей) и статуи Зевса (или Посейдона) — это бронзовые оригиналы греческой работы, выполненные около 470 г. до н. э. Ил. 238 Возница являлся частью большого памятника, изображающего колесницу с конями, победителя и возницу. Група была установлена в честь победы на ристалищах. Юноша одет в длинный хитон, обычный для возничего. Глубокие параллель-

ные складки его одежды скрывают весь корпус, но линия головы, рук, ног показывает, насколько свободно владел не известный нам мастер пластической анатомией. Судя по строгой фронтальной композиции, нарушаемой только протянутыми руками и легким поворотом головы, можно предположить здесь работу мастера целописической школы. В противоположность строгой сосредоточенности юноши-возницы статуи Зевса (Афины, Ил. 235 Национальный музей) воплощает собою скрытую энергию, огромную духовную силу. Величие главного олимпийского бога выражено не только мощными формами корпуса, не только в сильном движении и повелительном жесте, но главным образом в чертах красивого мужественного лица, в серьезном, но страстном взгляде. Эта работа неизвестного мастера показывает, что образы, созданные греческими художниками в 5 в. до н. э., не были бездумно спокойны, как римские копии с оригиналов классической эпохи, а, будучи сдержанны в выражении эмоций, всегда убедительно жизненны.

В поисках средств для наиболее реального выражения действительности встала новая проблема, а именно передача глубины пространства, трехмерности построения, большей гибкости, подвижности человеческой фигуры. Труднейшей задачей в искусстве ваяния было фиксирование момента перехода от статичности к движению.

Удачное воплощение всех этих сложных задач можно видеть в небольшой греческой статуэтке «Бегун на старте» (Тюбинг-Ил. 240 Музей университета), вероятно, являющейся повторением в малом масштабе статуи выдающегося, хотя нам и неизвестного мастера. Атлет показан в последнюю секунду перед стремительным рывком вперед, в момент, когда напряжение достигает своей наивысшей точки. Протянутая вперед левая рука и отодвинутый назад локоть правой, выставленная вперед левая нога создают мотив перекрестного движения. Ноги бегуна слегка согнуты в коленях, корпус наклонен вперед.

Исследователь античного искусства О. Ф. Вальдгауэр пишет, что «фигура, таким образом, содержит в себе два движения: нижняя часть тела стоит в первоначальной позе, верхней же придано то положение, в котором нижняя будет находиться через мгновение»¹. Здесь налицо хи-

¹ О. Ф. Вальдгауэр. Пифагор Пергийский. Пг., 1915, с. 92.

азм¹, то есть перекрестное движение рук и ног, расположение плеч, корпуса, бедер в разных плоскостях, пересечение плавных линий.

Хиазм является новым приемом, легшим в основу дальнейшего развития античного искусства.

Сочетание плавного, как бы непрекращающегося движения с устойчивым положением мастерски выражено на замечательном произведении неизвестного греческого (может быть, южноиталийского) художника на мраморном троне с рельефами (так называемом троне Людовизи). Рельеф на. 240 представляет сцену рождения Афродиты из морской пены. Это один из великоленных памятников греческой пластики 470—460 гг. до н. э. (Рим, Национальный музей). И здесь изображена выходящая из морских волн прекрасная хрупкая фигура Афродиты в тонком, плотно прилегающем хитоне, ее слегка приподнятое лицо сияет радостью. По сторонам богини две юные ее прислужницы — Оры (времена года), стоя на морском берегу, склонившись, поддерживают поднимающуюся из вод богиню и прикрывают ее плащом. Девушки одеты в длинные струящиеся одежды, и их симметрично расположенные фигуры оживляются различной игрой складок хитонов.

Движения поднимающейся вверх Афродиты и наклоняющихся к ней Ор противопоставлены по направлению, по линии композиции не разрываются. Перешлетение рук и мягкие складки одежд создают впечатление непрерывного действия.

На боковых рельефах с одной стороны изображена сидящая фигура женщины, закутанной в плащ, перед курительницей, с другой стороны — обнаженная девушка, играющая на флейте. Это служительницы культа Афродиты. Рельеф трона Людовизи невысокий, но мастер превосходно передал пластику тела и многочисленных складок одежд. Рисунок тонкий и точный. Реалистически трактованные подушки, на которых сидят служительницы, мелкая прибрежная галька под ногами Ор придают всей сцене убедительную конкретность.

Краснофигурные вазы. Замечательным художественным явлением первых десятилетий 5 в. до н. э. остаются, как и в 6 в. до н. э., аттические расписные вазы.

В Афинах, как сказано, работало много гончарных мастерских. Владетельцы некоторых из них собирали у себя замечательных художников. Такими превосходными мастерами были мастерские Эвфрония, мастера, работавшего еще и в 6 в. до н. э., Гиерона, Клеофрада, Брига, Пистоксена и многих других. Вазы, выходявшие из этих мастерских, подписывались, как правило, именем владельца, а часто и именем художника.

Художники первой половины 5 в. до н. э. постепенно добиваются более правильного рисунка лица в фас, глаза в профиль, фигуры в профиль и в три четверти.

Наряду с краснофигурной техникой получают в 5 в. до н. э. широкое распространение сосуды с белой сплошной обмазкой, на которой лаком напосыпается рисунок. Белый фон давал возможность писать не только черным лаком и темным пурпуром, но и желтой, коричневой, красной и даже синей красками, что позволяло мастеру вазовой росписи ближе всего подойти к колориту монументальной и станковой живописи. Примером такой росписи может служить фрагмент чаши из мастерской Пистоксена (ок. 489 г. до н. э., Афины, Музей Акрополя). На чаше изображена сцена убийства Орфея фракиянкой. Рисунок выполнен тонкими линиями и очень тщательно. Голова молодого Орфея классического типа поразительно походит на голову дельфийского вождя.

Полигнот. Греческое искусство второй четверти 5 в. до н. э. формировалось под влиянием величайшего греческого живописца Полигнота. Этот мастер с поразительной художественной силой выразил в грандиозных композициях пафос греческих побед. Его монументальные росписи в храмах и общественных зданиях Платей, Дельф и Афин утрачены безвозвратно, но сохранившиеся подробные античные описания его картин, а также художественные произведения разного рода, созданные под его влиянием, позволяют определить характер творчества этого гения. Деятельность его продолжается в период от 470 до 440 г. до н. э. Будучи родом с острова Фасоса, он работал во многих городах и в Афинах получил за свои росписи права афинского гражданства.

Его рисунок был выразителен и красив. Полигнот, кроме точно охарактеризованного движения, делал первые попытки передать и мимику лица. Он смог посредством жеста и мимики достаточно убедительно показать своих героев в печали,

¹ Хиазм — термин происходит от греческой буквы «хи».

скорби и отчаянии, ужасе и изумлении. Полигнот умел ярко охарактеризовать возраст человека и даже такое состояние, как умирание.

Полигнот разработал развитие группы — фигуры объединены не только действием, но и общим настроением. Он стал все больше вводить в картину пейзаж и, главное, показывать почву под ногами действующих лиц. Особенной заслугой его является новое решение многофигурной композиции: старое размещение фигур в виде фриз стесняло развитие реалистических приемов. Полигнот стал размещать фигуры на разных уровнях плоскости картины, как бы на склоне горы; сохраняя общий масштаб для всех фигур, посредством изображения неровной линии почвы объединял фигуры в отдельные сцены. Некоторые фигуры были частью скрыты возвышением почвы, что тоже было новостью в греческом искусстве. Композиционные приемы Полигнота, богатейшее разнообразие художественных мотивов и положений отдельных фигур были неисчерпаемым источником для последующих поколений художников. Письменные источники указывают, что Полигнот пользовался четырьмя красками: черной, белой, желтой, красной; из них можно было составить множество тонов. Но живопись Полигнота скорее можно назвать монументальным раскрашенным рисунком.

Стиль его произведений был возвышенный, и Аристотель особенно подчеркивал высокую идейность произведений Полигнота, считая его живописцем, хорошо раскрывающим характер героев, и мастером, на произведения которого (в нравоучительных целях) должна смотреть молодежь, так как Полигнот умеет в них выразить этический характер изображенного лица.

Особенно прославились стенные росписи Полигнота в Дельфах и Афинах. В Дельфах, в портике-лесе¹, построенном городом Кипидом, художник написал две огромные многофигурные картины: «Разрушенный Илион» и «Одиссей в подземном царстве». В Афинах в храмах находились его росписи, исполненные вместе с его учениками Миконом и Панэном: «Битвы греков с амазонками, борьба греков с кентаврами». Микон и Панэн самостоятельно выполнили роспись «Битва при Марафоне».

Картины Полигнота и его учеников исчезли безвозвратно, но представление о некоторых особенностях его стиля дает нам ряд расписных ваз, краснофигурных и с белым фоном, отзвуки его композиции звучат в творчестве даже таких мастеров, как Фидий, который, по преданию, учился у Полигнота.

Наиболее яркое представление о композиционном новшестве Полигнота дает роспись на краснофигурном кратере из Орвието (Париж, Лувр) работы неизвестного художника, названного в науке Мастер Ниобид. На одной стороне кратера изображена сцена избияния детей Ниобы Аполлоном и Артемидой, а на другой — посяжение Гераклом подземного царства. На 242 С тонкой наблюдательностью показаны различные эмоции на кратере из Гелы с Орфеем и фракийцами, каждый из которых по-своему реагирует на нежные волшебного певца.

Скульптура храма Зевса в Олимпии. Ближе по времени и по стилю к Полигноту стоят скульпторы, украсившие храм Зевса в Олимпии, метопы и фронтоны которого могут считаться самой значительной монументальной скульптурой второй четверти 5 в. до н. э. Храм был выстроен из известняка, лишь карниз, крыша и скульптуры были выполнены из паросского мрамора и раскрашены. Метопы наружного фриза были украшены бронзовыми позолоченными пятами, а двенадцать метоп над входом в пронаос и опистодом были с рельефами, изображавшими подвиги Геракла. В метопах чередовались группы в сильном энергичном движении, например Геракл и критский бык или Геракл, Атлас и Гесперида, и группы на 244 фигур в спокойном состоянии, это Геракл, подающий Афине убитых стимфалийских птиц, или Геракл, склонившийся над мертвым львом. В метопах не соблюдено одинаковое количество действующих лиц, есть группы из двух или трех фигур или из одной человеческой фигуры и животного, но нигде нет пустых, незаполненных мест. Метопы выполнены высоким рельефом, фигуры четко отделялись одна от другой.

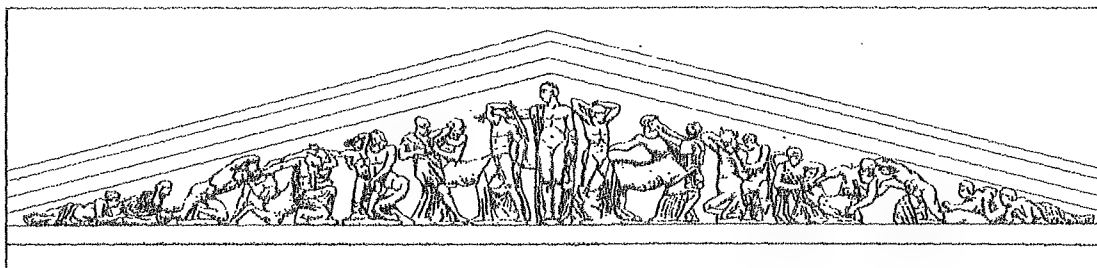
Грандиозные композиции разворачивались на фронтонах храма. На восточном фронте рассказан миф о состязании, положившем начало Олимпийским играм (рис. 14). Центр фронтона занимает величественная фигура Зевса, по сторонам которого — главные герои: Эномей с женой Стероной и Пелопс с невестой Гипподамией. Дальше к углам стоит по четверке ко-

¹ Лесеа — портик для отдыха и беседы.

ней с колесницами, около которых находятся конюхи, прислужники, старец прорицатель и лежащие юноши — воплощение рек Клада и Алфея. Сцена изображает момент перед началом состязания Пелопса и Эномая. Цепь стоящих в центре величавых фигур придает всей сцене торжественность, серьезность, что еще ярче оттеняется фигурой сидящего рядом с

Тема кентавромахии звучала после греко-персидских войн особенно злободневно, она символизировала победы греков над варварскими силами.

Скульптуры олимпийского храма отличаются замечательными и своеобразными пластическими достоинствами: обобщенной сильной лепкой, выделением основных масс, характеризующих движение



13. Западный фриз храма Зевса в Олимпии. Около 465 г. до н. э. Прорисовка

Гипподамией на земле мальчика-прислужника, с детской непосредственностью очищающего пальцы своей ноги от песка.

Другим настроением проникнут западный фронтон: здесь показана битва лапифов и кентавров на свадьбе Перифоя (рис. 13). Необузданная дикая сила кентавров, энергичность и стремительность бойцов, храбрость защищающихся женщин, ожесточение и боль на лицах, разорванные одежды придают всей сцене живизн. 247 ную убедительность. В центре — юный, атлетического сложения Аполлон повелевающим жестом указывает, чьей будет победа. По обеим сторонам Аполлона — герои Тезей и Перифой с силой замахнулись на кентавров секирой; далее — фигуры кентавров, от которых отп. 246 биваются лапифяки, одна из них — невеста Перифоя. Далее к углам расположены группы кентавров и юношей. У одного юноши, которого кентавр кусает за руку, лицо искажено гримасой боли. Еще п. 243 ближе к углам находятся замечательные по композиционному решению и мастерству исполнения группы из кентавров, похищаемой им женщины и юноши, нападающего на кентавра. Расположением фигур показаны самые острые моменты схватки.

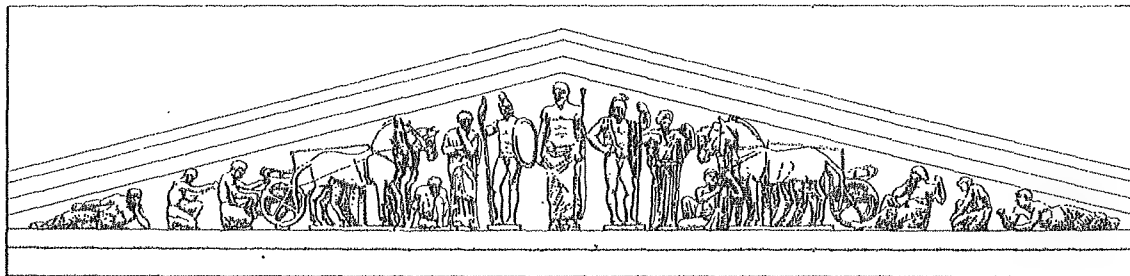
Мастер сумел использовать узкое пространство углов фронтона и поместил в них по две возлежащие фигуры: старух — матерей кентавров, с тревогой следящих за битвой, и молодых девушек-нимф. Образы безобразных кентавров противопоставлены красоте греков-победителей. Ил. 248

фигуры, лаконичностью и некоторой графичностью складок одежды (наиболее пластично выполнен плащ Зевса). На многих фигурах волосы трактованы общей массой, отдельные пряди были даны раскраской. Особенно следует отметить необыкновенную строгую плавность контура каждой фигуры, очерченной скупой, но ясной выразительной линией.

Олимпийские скульптуры (Олимпия, музеи) представляют первый пример в монументальной пластике, где ярко охарактеризованы различные возрасты: старухи — матери кентавров, юная Гипподамия, старик прорицатель с лысеющим лбом, одутловатым лицом и грузной фигурой и мальчик-прислужник. Выразительно переданы и разные эмоции: грусть, задумчивость, боль, ярость. Метопы и фронтоны исполнены руками разных мастеров, одних, работавших еще в старой традиции, что видно, например, в передаче волос мелкими декоративными локонами и в суховатой трактовке обнаженного тела, и других, достигших большей мягкости в пластике тела и одежды (например, фигура Зевса). Но композиция фронтонов и метоп говорит о едином замысле. Павсаний называет творцами олимпийских фронтонов Пэония и Алкамена, но произведения этих мастеров, известные нам, резко отличаются по стилю от фронтонов. Видимо, Павсанию нетрудно было в этом ошибиться, так как он писал об Олимпии спустя 600 лет после постройки храма. Имя творца скульптур храма Зевса пока еще неизвестно.

По сравнению с эгинскими фронтонами олимпийские представляют дальнейший этап в развитии фронтовой композиции. На олимпийских фронтонах, так же как и на эгинских, центр обозначен одной фигурой большего масштаба, чем остальные; так же углы заняты лежащими фигурами, но в олимпийских нет той зеркальной симметрии, которая определяла построение

легко наряд в воздухе, спускается на землю (Олимпия, музей). Фигура поставлена в легком наклоне вперед и уравнивалась большим раздувающимся плащом, еще более усиливающим впечатление полета. На фоне некогда ярко раскрашенного плаща четко выделялась изящная фигура богини в плотно облегающем хитоне, обрисовывающем стройные формы тела.



14. Восточный фриз храма Зевса в Олимпии. Около 465 г. до н. э. Прорисовка

эгинских. Если на восточном олимпийском фронтопе четыре фигуры по сторонам Зевса симметричны по расположению, то остальные фигуры — ины прислужников, прорицатель и угловые наблюдатели — различны не только в позах, но и в том, что среди них есть фигуры обнаженные, одетые в длинные хитоны, задрапированные в плащи. Еще больше нового в композиции западного фронтона, где мы видим не отдельные, расположенные друг за другом фигуры, а разнообразные группы из двух либо трех фигур, но количество фигур и групп с каждого крыла фронтона одинаково, однако положение борющихся кентавров, лапифов и лапифинок совсем различно. Художник добился симметрии в массе и не нарушил общего равновесия фронтона как части архитектурного целого. Но жизненность, правдивость действия им была достигнута с большим мастерством, хотя еще и имеет место некоторая застылость в движении и жесткость фигур. Принадлежность мастеров олимпийских скульптур той или иной греческой художественной школе не установлена точно, по-видимому, они принадлежали к пелопоннесской школе, но многое использовали из достижений ионийских художников.

Пэоний. В Олимпии была открыта статуя богини победы Нике работы Пэония, относящаяся приблизительно к середине 5 столетия до н. э. Мраморная статуя (крылья и лицо обгты) стояла на девятиметровом трехгранном пьедестале и изображала богиню в тот момент, когда она,

В этом произведении поражает фантазия художника, так удивительно воссоздавшего как бы летящую фигуру.

Мирон. Около середины 5 в. до н. э. творил выдающийся греческий скульптор Мирон родом из Элефевр в Беотии, на границе с Аттикой, но вся деятельность его протекала в Афинах. Мирон, творчество которого известно нам только по римским копиям, работал в бронзе и был мастером круглой пластики. Скульптор великолепно владеет пластической анатомией и передает свободу движения, преодоленная ту некоторую скованность, которая еще существовала в скульптурах Олимпии. В «Дискоболе»¹ Мирон выбрал смелый художественный мотив — кратчайшую остановку между двумя сильными движениями, тот момент, когда сделан последний взмах руки перед броском диска. Вся тяжесть тела падает на правую ногу, даже пальцы которой напряжены, левая нога свободна и едва касается земли. Левая рука, касаясь колена, как бы удерживает фигуру в равновесии. Прекрасно тренированный атлет красиво и свободно выполняет выученное движение. При таком сильном напряжении всего тела лицо юноши удивляет зрителя своим совершенным спокойствием. Передача мимики лица, соответствующей напряжению тела, могла

¹ «Дискобол» описан очень точно Луканом (2 в. н. э.) и был узан по многим римским повторениям (в 19 в.), наилучшие из них, например в Национальном музее в Риме, дали основание для реконструкции утраченного оригинала.

бы изобразить красоту атлета, образ которого воплощает свободного, прекрасного и доблестного греческого гражданина.

Композиционное построение «Дискобола» решено несколько плоскостно, как бы в виде рельефа, но вместе с тем каждая сторона статуи ясно раскрывает замысел автора; со всех точек зрения понятно движение атлета, хотя художник выделяет одну главную точку зрения.

251 Знаменитая группа Милона, стоявшая некогда на Афинском акрополе, изображала Афину (Франкфурт-на-Майне, Городской музей), бросившую изобретенную ею флейту, и силена Марсия (Рим, Капитолийский музей) и сохранилась в мраморных копиях. Дикий, необузданный лесной демон со звероподобным лицом, резкими грубыми движениями противопоставлен очень юной, но спокойной Афине. Фигура Марсия выражает страх перед богиней и сильное, жадное желание схватить флейту. Афина одним жестом руки останавливает силена. Милон в этой группе предстает перед нами как мастер ярких и острых характеристик.

Фидий. В художественной жизни времен Перикла центральное место занимал аттический скульптор Фидий. Огромное значение этого величайшего греческого художника подчеркивают многие античные авторы; его именем теперь называют целый период истории искусства — период расцвета классического стиля 5 в. до н. э.

Фидий родился около 500—490 гг. и умер около 431 г. до н. э. Его учителями считаются скульптор Гегий и живописец Полигнот. Фидий воплотил в своих произведениях высокие идеи гражданственности, создал образы, полные поэзии и красоты, образы, прославляющие свободного грека, его человеческое достоинство и высокую духовную культуру. Самыми знаменитыми в древности считались его колоссальные статуи: Афина Парфенос и Зевс в Олимпийском храме, выполненные в хризослефантинной технике, и Афина Промехос из бронзы, стоящая на площади Афинского акрополя. Эти произведения ныне безвозвратно утрачены, и лишь литературные описания и уменьшенные римские копии дают слабое представление о былом великолении этих прославленных скульптур. Для строящегося нового храма Афины — Парфенона — Фидий в 438 г. до н. э. окончил двенадцатиметровую статую богини. Основу статуи составляла деревянная, очень тщательно вырезанная фигура, на лицо и обнаженные части тела которой

были наложены тонкие пластинки слоновой кости; одежда и вооружение были выполнены из золота, которого пошло на это около 2000 килограммов. Все золотые части были съёмные, и каждые четыре года проверялся их вес, так как одежда богини представляла собой золотой фонд государства. Бледное воспоминание о Парфенос сохранилось в небольшой мраморной копии 2 в. н. э., найденной близ Афины в Варвакионе (Афины, Национальный музей). н.э. 253 Голова статуи повторена в знаменитых золотых медальонах из Куль-Обы (близ Керчи) 5—4 вв. до н. э. (Ленинград, Эрмитаж).

Афина Парфенос, одетая в длинный пелос, с эгидой на груди, в шлеме, увенчанном тройным гребнем со сфинксом и грифонами, с фигурой богини Нике, щитом и копьем в руках, производила впечатление величия, непоколебимости и мощи. Строгость складок одежды не скрадывала формы стройного сильного тела; классически правильное прекрасное лицо богини, обрамленное локонами, оживлено было легкой нежной улыбкой. Пацечники шлема, щит, находившийся у ног богини, сидел были украшены рельефами на мифологические темы. На щите Афины были прочеканены с наружной стороны сцены амазономехии; а с внутренней — гигантомахии. Мраморный фрагмент, хранящийся в Британском музее, копия со щита Парфенос, показывает, что в расположении фигур Фидий следовал композиционному приему Полигнота, то есть обозначал почву под ногами. На этом щите Фидий изобразил себя в виде пожилого лысеющего мужчины с энергичным лицом в короткой одежде ремесленника с секирой в руках, нападающего на амазонку. Рядом с Фидием находится Перикл в шлеме, но жестом правой руки он почти закрывает лицо, так что трудно судить о его портрете.

Статуя Зевса в храме этого божества в Олимпии высотой 14 метров, превосходившая в древности славу Парфенос, изображала верховное греческое божество сидящим на троне с Никой в руке. Огромный пьедестал был также богато украшен рельефами и живописью.

Афина Промехос (высота около 9 м) в шлеме и с копьем, позолоченный кончик которого был виден с моря, воплощала в себе военную мощь Афины. Меньшего масштаба бронзовая статуя Афины, так называемая «Лемнийка», сохранилась в нескольких римских копиях, лучшие из которых хранятся в Дрездене (торс, Госу-

дарственный музей Альбертинум) и в музее Болоньи (голова). Здесь Фидий изобразил мирную Афины, держащую свой щит в руке, но еще не оставившую копьа. Расположение складок одежды близко напоминает Афины Парфенос, но колоссальная Афина была полна торжественного спокойствия, ее строго фронтальная композиция согласована с архитектурой интерьера храма. Лемнинка, стоящая на открытом месте, женственна, подвижна; поворот ее головы, свободное движение рук создают впечатление гибкой живой фигуры. Особенно замечательна ее голова с мягким овалом и со свободной трактовкой волнистых волос, перехваченных широкой лентой.

Греки почитали Афины как божество мудрости, защитницу отечества, покровительницу ремесла. Таковы Парфенос — покровительница любимого ею города, величаясь богиня мудрости, символ которой — змея изображена у ног богини, и Промакос — защитница государства.

Кроме Зевса и Афины, Фидий создал образы и других богов в хризозефантинной технике и в бронзе. Он участвовал в конкурсе на статую амазонки для Эфеса вместе с Поликлетом, Кресином и Фрадном; из трех сохранившихся римских копий одна может быть приписана Фидию. Амазонка опирается на копье, как бы собираясь вскочить на коня.

Скульптура Парфеноса. Античные литературные источники называют Фидия руководителем работ по созданию скульптурного убранства Парфеноса. В современной науке существует мнение, что Фидий не мог принимать участия в этой работе, так как художественная форма фриза и особенно фронтонов Парфеноса значительно отличается от Афины Парфенос, однако мы должны учитывать, что знаем о Парфеносе по копиям и что другая римская копия — Лемнинка — имеет очень много общего с фризом. Вся скульптура Парфеноса, в особенности фриз и фронтоны, ясно говорят о едином замысле, и хотя выполняли работы руки многих мастеров, творцом всей композиции был один художник. Все античные авторы, писавшие о Зевсе Олимпийском и Парфеносе Фидия, характеризуют огромное мастерство их исполнения, силу производимого ими впечатления и называют Фидия величайшим греческим скульптором. Пока нет еще новых письменных документов, называющих другое имя художника, руководившего работой в Парфеносе, и мы

считаем возможным признать таковым Фидия.

Самыми первыми в процессе строительства Парфеноса должны были быть гетоны, с них и начались скульптурные работы, в которых участвовало много мастеров разных поколений и из разных мест Греции, принесших в мастерские на Акрополе свои художественные навыки. Девяносто две гетоны были исполнены в период между 448—442 гг. до н. э. На каждой стороне храма гетоны были посвящены особой теме: на востоке — гигантомахии, на западе — амазомахии, на севере — битве греков и троянцев, на юге — кентавромахии. Из этого большого числа гетон сохранилось около половины и лучшие других — 18 гетон южной стороны (Лондон, Британский музей). В этих гетонах ясно видны не только разные руки, их исполнявшие, но и разный стиль: одни рельефы еще полны угловатости и жесткости, присущих искусству первых десятилетий века, в других свободно передано движение, а пластичность форм и мягкость складок одежды говорят о новом стиле времени Фидия. Композиционное решение гетон отличается единообразием: почти во всех гетонах по две фигуры, которые гармонично вписываются в прямоугольное поле, составляя единое целое со всем антаблементом. Резкие вертикали триглицов чередовались с гетонами, где фигуры борющихся греков и кентавров создавали живую игру линий.

Вместе с последними гетонами началась работа над фризом с изображением двенадцати олимпийских богов и панафинейского шествия. Фриз имел в длину около 160 м и был помещен над входом в пронаос, опистодом и на стенах целлы на высоте 12 м и исполнялся уже на месте. Если гетоны даны в очень высоком рельефе — местами фигуры только несколькими точками касаются фона, — то фриз исполнен в очень низком рельефе (всего 5,5 см), но богатом живописной моделировкой обнаженного тела и одежды.

Не весь фриз уцелел (часть в Британском музее в Лондоне), но можно рассчитывать, что здесь было изображено больше 350 человеческих фигур и около 250 животных, коней, жертвенных быков и овец.

Приготовление к шествию и начало его находилось на юго-западном углу фриза; далее процессия шла по западной стороне, затем двигалась параллельными рядами всадников и колесниц по северной и

Илл. 256

Илл. 257

южной сторонам и заворачивала на восточную, где идущих в голове шествия деу-
 ил. 258 шек со священными сосудами встречали старейшины города. Самый центр восточной стороны занимали жрец и жрица хра-
 ил. 259 ма и прислужники, приносящие подарок для богини — неплос. По обе стороны от жрецов поминались две группы сидящих богов.
 ил. 255

Композиция фриза, несомненно, принадлежит выдающемуся мастеру, который при изображении такого большого количества фигур сумел избежать повторения и создал живую картину народного праздника, где все участники проникнуты общим настроением, слиты в едином движении, но каждый при этом, подчиняясь общему тону, сохраняет и свою индивидуальность. Эта индивидуальность выражена в жестах, в характере движения, в costume. Черты лица, строение фигуры как богов, так и простых смертных представляют собой обобщенный образ — идеал греческой красоты.

Чередование фигур животных и людей, всадников и пеших, одетых и обнаженных, чередование общего потока шествия фигурой, обернувшейся назад, придают всему фризу особую убедительность, жизненность. Раскраска и аксессуары, выполненные из меди, способствовали тому, что рельеф четко выделялся на фоне мраморной стены. Несмотря на то что много скульпторов трудилось над фризом, в пропорциях, типе лица, прическах, характере движения человека и животных, трактовке складок одежды художники-исполнители строго выполняли волю автора и замечательно подчинили свою художественную манеру общему стилю.

По сравнению с метопами фриз представляет собой дальнейший шаг в развитии реализма; ни следов жесткости или застылости в позах, полная свобода движения, легкость одежд, которые не только выявляют формы тела, но и способствуют выразительности движения, например развесающиеся плащи, передача глубины пространства, — все это делает фриз ярчайшим примером расцвета классического искусства.

Одновременно с фризом шла работа и над фронтонами Парфенона. На восточном была изображена сцена рождения Афины из головы Зевса в присутствии олимпийских богов, на западном — спор Афины с Посейдоном из-за господства в Аттике. От многофигурной композиции осталось немного сильно поврежденных фигур, каж-

дая из которых представляет собой круглую скульптуру, тщательно обработанную со всех сторон. Если центр западного фронтона можно теперь представить по рисунку Каррея 1674 г. и по аттической краснофигурной гидрии с рельефами Афины и Посейдона, найденной на Босноре (хранится в Эрмитаже), то центральную часть восточного фронтона трудно восстановить. Повторение группы сидящего на троне Зевса и только что рожденной Афины в полном вооружении можно усмотреть на рельефе римского времени, украшавшем обрамление фонтана (ныне в Мадриде). Крылья западного фронтона пострадали больше, чем крылья восточного, где сохранились все угловые фигуры. Часть фигур находится на месте, часть, как и фриз, в Британском музее; они привезены туда в 1803 г. Эльджином.

Фронтоны Парфенона являются вершиной композиционного решения многофигурной группы такого рода: глубина раскрытия сюжета выражена совершенными художественными средствами, яркой характеристикой образов и вместе с тем поразительной гармонией с общим архитектурным целым. Центр обоих фронтонов разделен между двумя главными действующими лицами: Зевс и Афина, Посейдон и Афина, между которыми была помещена на восточном — небольшая фигурка Никс и на западном — маслянное дерево, дарованное богиней жителям Аттики.

По сторонам Афины и Посейдона находились их колесницы с горячими издыбленными конями, с трудом удерживаемыми возницами; далее к углам сидели свидетели спора аттические герои Кекропс и Эрехтей с членами их семей и в самых углах фигуры — персонализации аттических рек и источников Кефис, Иллы и Каллироя.

На восточном фронте за главными центральными фигурами были еще два божества, сидящих на тронах, — Гера и Посейдон. На втором плане за главными богами — фигуры младших богов, Гефеста, Ириды, еще дальше к углам — стоящие фигуры богов и сохранившиеся доныне сидящие и возлежащие боги: справа — три богини: Гестия, Диона и Афродита, слева — группа из двух богинь, вероятно, Деметры и Персефоны и возлежащий молодой бог, по-видимому, Дионис. С левого угла фронтовой композиции из воли океана, показанных рельефно, поднималась четверка коней Гелиоса, бога солнца, на правом углу спускалась в воды

океана Селена, богини луны, на своей колеснице.

Великое событие — рождение богини — свершилось; одни боги с удивлением рассматривают новое олимпийское божество, другие спешат известить мир о совершившемся чуде. Весть постепенно достигает слуха богов; далеко находившихся от места событий, одна из трех сидящих богинь — Гестия обернулась к вестникам, вторая — как бы прислушивается, а третья — Афродита безмятежно позлещит на коленях у матери Дионы, глядя, вероятно, на заход луны; эти три богини — одна из самых величественных по своей красоте, изяществу линий, богатству складок одежды, живописной игре светотени скульптурных групп в мировом искусстве. В левом углу помещена мужская обнаженная, свободно раскинувшаяся на склоне скалы фигура. Рядом с этим молодым, прекрасным, атлетического сложения богом, безмятежно любующимся небесным светиллом, сидят, тесно прижавшись друг к другу, Деметра и Персефона.

Группировка углов восточного фронтона показывает удивительную смелость их автора, дерзко нарушившего сложившуюся традицию обращать угловые фигуры к центру, разнообразя их позу лишь в некоторых деталях, как, например, на фронтонах храма в Олимпии. Здесь конь Гелиоса движется слева направо, в этом же направлении уходит в морские воды Селены; мужской обнаженной, изолированной от других фигур, соответствует одетая женская фигура из двухфигурной группы. Но соответствие в массе здесь соблюдено с поразительным художественным чутьем. Общей гармонии способствовала и раскраска фигур, цветовые пятна довершали равновесие сторон.

Впервые во фронтонах композициях исключительно смело были поставлены в ряд с целыми фигурами и фигуры Гелиоса, погруженного по грудь в волны, и Селены, видимой лишь до пояса, и только головы их коней. Такой прием идет от живописи Полигнота и говорит о тесной взаимосвязи двух родов искусства.

Скульптура Парфенона сделалась неисчерпаемой сокровищницей образов, композиционных приемов, художественных мотивов для многих поколений греческих мастеров пластики, живописи, вазовой росписи, терракотовых статуэток и даже ювелирных украшений.

Кресилай. Современниками Фидия были знаменитые в античности скульпторы

Кресилай, Поликлет и Алкамен, произведения которых известны нам в римских копиях. Кресилай, родом из Кидонии на Крите, работал в Афинах. Его амазонка, выполненная на конкурсе, изображала раненную в бок юную вонительницу. Фигура выдержана в стиле фриза Парфенона. Боль от раны показана очень сдержанно, только наклон головы и жест руки выдают страдания амазонки.

Известным произведением Кресилая является портрет Перикла в шлеме. Это один из наиболее ранних греческих портретов. Характерные индивидуальные черты великого государственного деятеля всецело подчинены идеалу красоты, а лицо Перикла чрезвычайно похоже на лица бородатых афинян на фризе Парфенона — это тот же обобщенный тип прекрасного доблестного грека.

Поликлет. Ярчайшим представителем целопоннесской школы 5 в. до н. э. был Поликлет, родом из Сикиона либо из Аргоса. Деятельность его протекала в Аргосе, работы его находились во многих городах Греции. Он побывал в Афинах, где победил в конкурсе на статую амазонки.

Поликлет — мастер бронзовой скульптуры — был не только ваятелем, но и теоретиком искусства. Он написал сочинение «Канон» (известное нам лишь по более поздним источникам) о пропорциях человеческого тела. Согласно его пропорциональной системе голова составляла $\frac{1}{7}$ всего роста, лицо $\frac{1}{10}$, ступня $\frac{1}{6}$. Корпус его фигур был широким, массивным, общие пропорции приземистые. Воплощением его правил была статуя юноши копьемосца «Дорифор». Это обнаженный юноша атлетического строения с лицом спокойным и классически прекрасным.

Позднее, чем «Дорифор», и под несомненным влиянием аттического искусства была создана статуя победителя, увенчивающего себя повязкой, — «Диадумен». В своих работах Поликлет показал внутреннюю подвижность человеческой фигуры, выразил краткую остановку между двумя шагами. Вся тяжесть тела перенесена на одну ногу, ей соответствует напряженное поднятие руки.

«Раненая амазонка» Поликлета чрезвычайно близка «Дорифору» и «Диадумену»: те же пропорции, те же черты спокойного меланхолического лица. Амазонка, положив руку на голову, скорее просто отдыхает, чем страдает от раны, обо-

илл. 260

илл. 271

илл. 262

илл. 264

илл. 263

значенной несколькими каплями крови на правом боку (кония, Беринг, Государственные музеи).

Герои Поликлета — ярчайшее воплощение идеала греческого свободного гражданина. Спокойную уверенность в своей силе, красоте, превосходстве выражают его творения.

Последней работой Поликлета считается колоссальная хрисоэлефантиная статуя Геры для храма этой богини в Аргосе, оконченная в 423 г. до н. э. и ныне утраченная. Этим произведением Поликлет, по-видимому, хотел превзойти Фидию. Древние источники отмечают большие художественные достоинства Геры.

Алмакен. Ученик Фидия Алмакен известен статуей Афродиты, стоявшей некогда в афинском саду на берегу реки Илисса (так называемая «Афродита в садах»). Произведение это было очень популярно и неоднократно копировалось в римское время. Постановка фигуры проста и несложна. Афродита правой рукой приподнимает со спины плащ, в левой держит яблоко. Хиазм выражен в легком наклоне головы влево, в темного выставленном правом колене. Тонкий хитон облегает тело, образуя разнообразные складки, то крупные между колен и сбоку, то легкие и мелкие, расположенные в разных направлениях на корпусе и бедрах. Такая живописная характеристика складок продолжает приемы мастеров Парфенона. Греческие художники всегда, и особенно в классическом искусстве, придавали большое художественное значение изображению одежды, используя ее складки для того, чтобы выявить форму тела, и для того, чтобы подчеркнуть движение фигуры; развевающиеся складки усиливали впечатление быстрого движения. Хитон Афродиты скорее облекает, чем прикрывает фигуру, обрисовывая формы прекрасного женского тела. Строгая подчеркнутая архитектурность в построении фигуры Парфенос и Лемпсиянки сменяется в статуе Афродиты текучестью линий, мягкостью форм.

Развитие искусства последней трети 5 в. до н. э. совершается в трудное для Греции время, в период Пелопоннесской войны. В изобразительном искусстве ставится новая большая проблема: показать внутренний мир человека, его индивидуальность.

В последние десятилетия 5 в. до н. э. были построены, как говорилось выше, храм Нике Аптерос, Эрехтейон, храм Аполлона в Бассах.

Фриз храма Аполлона в Бассах. Рельефные фризы, украшавшие эти сооружения, представляют собою дальнейшие шаги в развитии искусства пластики, и в частности рельефа. Храм в Фигалии (Бассах), построенный Иктином в 420 гг. до н. э., имел тридцатиметровый фриз, описывающий внутри целлу с изображением двух сцен: амазономехии и кентавромахии. Если фриз Парфенона был завершен на высоте, когда были уже уложены плиты на место, то фриз Фигалии рубился в мастерской, каждая плита содержит законченную группу (то есть швы не проходят через фигуры), и поэтому теперь, когда они отделены от антаблемента, трудно установить порядок их расположения.

Обе сцены были отделены друг от друга: на одной стороне колесницей Аполлона, на другой — деревом с висящей на нем шкурой барса. Баталии отличаются большой динамичностью, сильными резкими движениями, смелостью ракурсов, выразительностью жеста и мимикой лица. Фигуры поставлены тесно в два плана — почти всюду обозначена под ногами почва. Кентавры охарактеризованы традиционной, их свирепые некрасивые лица, грубые движения напоминают кентавров олимпийского западного фронтона. Если общее композиционное решение могло быть дано аттическим художником, прибывшим сюда вместе с Иктином и повторившим здесь излюбленные афинские сюжеты: амазономехия и кентавромахия, то исполнение фризот отличается от работ аттических скульпторов — короткие, приземистые фигуры, натуралистичность некоторых групп, например, грек, грубо стаскивающий с лошади раненую амазонку за ногу, или разъяренный кентавр, впившийся зубами в шею ланифа, скорее продолжают традицию олимпийского фронтона, чем скульптур Парфенона.

В целом фриз Фигалии — оригинальное произведение не известных по имени мастеров, стремившихся к глубокой реалистической передаче жизненных явлений, мастеров, смело подходивших к сложной проблеме движения. Следует также подчеркнуть великолепное понимание декоративной задачи: ритм линий, чередование низкого и высокого рельефов, игра света и тени, все учтено мастерами для того, чтобы фриз смотрелся снизу как гармоничная часть антаблемента.

Фриз храма Нике Аптерос, созданный приблизительно в то же время, что и фриз Фигалии, имеет свои особенности. На во-

Нл. 266

Нл. 267

сточной его стороне изображены олимпийские боги, очень близкие по стилю к фризу Парфенона, на трех других сторонах — битва греков с варварами. Здесь также передана динамика битвы, но фигуры размещены свободно на фоне, движения борющихся, хотя и сильные, но не резкие, контуры плавные, моделировка мягкая. Сдержанный тон, которым проникнут весь фриз Парфенона, звучит еще и здесь. Особенно замечателен рельеф длиной 35 м, украшавший балюстраду Пиргоса — укрепленного выступа скалы Акрополя, на котором стоял храм Nike. Содержанием этого рельефа было прославление Афины: многочисленные Nike в присутствии богини, которая изображена здесь два раза, ведут жертвенных быков, поднимают трофеи, приносят жертвы.

Рельефы относятся к концу 5 в. до н. э. и отличаются изяществом форм юных богинь, особой живописностью складок одежды. Лучшие всего эти художественные особенности выражены в знаменитой «Nike, подвязывающей сандалию». Ее широкая одежда и плащ струятся волнами, облекая тело богини, создают богатую игру светотени (фрагмент хранится в Афинах в Музее Акрополя).

Фриз на Эрехтейоне был исполнен в необычной для греческих фризів технике — на фоне черно-синего элевзинского мрамора выделялись белые мраморные фигуры (от них дошли лишь небольшие части).

Зато хорошо сохранились знаменитые шесть кариатид с южного портика храма. Они напоминают девушек с фриза Парфенона в длинных пеллосах, спадающих до земли вертикальными параллельными складками, подобно каннелюрам. Три кариатиды опираются на правую ногу, слегка выставив левое колено, три другие — на левую. Капитель на головах девушек не имеет волют. Антаблемент не полный, в нем нет фриза, что облегчает тяжесть, которую поддерживают кариатиды. В кариатидах скульптор великолепно сумел соединить жизненность фигур, красоту линий тела у девушек с подчинением общего композиционного замысла архитектурной задаче. Ведь кариатиды не только украшают портик, но и являются частью конструкции сооружения.

Дмитрий из Алонеки. В последнюю четверть 5 в. до н. э. работал замечательный греческий портретист Дмитрий из Алонеки (один из районов Аттики). Его деятельность захватывает и первую четверть 4 в. до н. э. Древние подчеркивали, что

Дмитрий был мастером, который создавал образ человека, в отличие от художников, изображавших богов, то есть указывалось на правдивое, без идеализации изображение определенного лица. Индивидуализм как выражение умонастроений этого исторического периода нашел свое воплощение в развитии реалистического портрета. Дмитрий (работы его известны лишь по римским копиям) передавал с большим вниманием индивидуальные черты лица портретируемого, его возраст, ничего не приукрашивая, не сглаживая, как, например, в портрете неизвестного (Флоренция, Уффици). Особенно славился его портрет жрицы Лизимахи. Дмитрий предпочитал лица немолодые, так как морщины на лице, складки на щеках и под глазами давали художнику повод для выявления пластики лица. Пышные волосы, густые длинные бороды с крутыми локонами служили всегда живописным обрамлением лицу. Пряди волос располагаются не симметрично с правой и левой стороны, не симметричны и складки на лбу, на переносице и около глаз. Свободное расположение масс составляло своеобразие одного из художественных приемов Дмитрия и помогало наряду с точной передачей физиономических особенностей создавать портреты, хотя еще несколько поверхностные, без раскрытия характера, но живые и индивидуальные.

Если в 460—430 гг. до н. э. в греческом искусстве передовое место занимала скульптура, то в последующие десятилетия живопись первая берется за решение новых задач.

Живопись. Строгий стиль живописи Полигнота, ее графические приемы стали недостаточны, чтобы глубже и полнее раскрыть многообразие действительности. С ростом реализма в греческом искусстве живопись должна была найти новые средства выражения. Два достижения проложили дорогу дальнейшему развитию живописи: открытие правил линейной перспективы и обогащение живописных приемов светотенью.

Агафарх — художник театральных декораций, писавший декорации для последних трагедий Эсхила, стал изображать перспективные сокращения предметов по законам линейной перспективы, чем создавалась иллюзия глубины пространства¹. Изображение нового приема — игры

¹ Декорации в греческом театре представляли собой переносные кулисы, изображения на них условно показывали место действия.

светотени древние приписывали Аполлодору Афинскому. Он ввел в свою палитру полутона, без которых нельзя было изобразить переход к тени. Древние прославили Аполлодора и дали ему прозвище Скнаграф, то есть «тенеписец». Он может быть назван первым в европейском искусстве живописцем в буквальном и современном смысле слова. С именем Аполлодора связывается и рождение настоящей станковой картины — он стал писать темной на грунтованных досках. Станковая картина удовлетворяла требования частного заказа, общественных зданий строится меньше и нет заказов на грандиозные композиции, подобные работам Полигнота.

Зевксис. Современниками Аполлодора были Зевксис и Паррасий, знаменитейшие живописцы античности. Зевксис из Гераклеи¹, произведения которого находились в разных греческих городах, умел придумывать сюжеты занимательные, показывающие интересное действие, либо изображал какой-либо образ как воплощение идеала красоты (например, его картины «Елена», «Эрот»), что и было, собственно, содержанием картины. Особенно Зевксис прославился своим живописным мастерством; известный исторический анекдот о птицах, прилетавших клевать виноград на картине Зевксиса, говорит о том, что ягоды, вероятно, были изображены почти иллюзорно. Наиболее знаменитыми были его картины «Младенец Геракл, душащий змей», «Елена», для создания которой он выбрал пять красивейших девушек, чтобы соединить их прекрасные черты в один образ Елены; славилась его картина «Семья кентавров», описание которой сделал Лукианом (2 в. н. э.).

Паррасий. Паррасий, родом из Эфеса, начал работу во времена Фидия. Для статуи Промакос он сделал для украшения щита рисунки, по которым чеканщик Мис выбил рельефы. Паррасий, по словам Плиния, стал передавать сложную мимику лица; раскрытие разнообразных душевных состояний стало задачей искусства этого живописца. Паррасий выбирал для своих картин сюжеты драматические, такие, где можно было показать сильные эмоции, например «Прикованный Прометей, терзаемый орлом», «Геракл», «Страдающий Филоктет на Лемносе». Говоря о

содержании картин греческих художников, следует отметить заимствование сюжетов литературных произведений. Так, например, Гомер всегда оставался неисчерпаемым источником вдохновения художников.

Особенно подчеркивали древние у Паррасия выразительность фигуры, красоту линий, его умение рисунком передать объемность фигур.



15. Предварительный рисунок на краснофигурной вазе. Середина 5 в. до н. э.

Искусство рисунка, как известно, стояло в Греции на большой высоте, некоторые расписные вазы раскрывают перед нами процесс рисунка: фигура всегда рисуется сначала обнаженной и потом «одевается» (рис. 15). Так, мастера краснофигурной росписи набрасывали на вазе композицию тонкой линией разбавленным (то есть светлым) лаком, потом, не стирая первоначального наброска, сразу корректировали, добавляли одежду, аксессуары. Так же работали и на белофонных лекифах. Это, например, хорошо видно на одном из аттических лекифов, где сейчас сохранился только контур обнаженной женской фигуры, а когда-то была написана краской и ее одежда, но цветные краски, которыми пользовались греческие керамисты, были непрочны, не могли выдержать такого же, как и лак, сильного обжига и поэтому быстро стирались, и это обстоятельство позволило увидеть нам, как, в какой последовательности рисовал греческий художник. Так же, вероятно, работали и мастера станковой и монументальной живописи.

Тиманф. Третий знаменитый живописец — младший современник Зевксиса и Паррасия — Тиманф, деятельность кото-

¹ В древности было два города под названием Гераклеи, источники не указывают, из какого именно был родом художник.

рого захватывает и начало 4 в. до н. э. В состязании с Паррасием на лучшую картину о слоре Аякса с Одиссеем Тимаиф ил. 286 выполнил победителем. Особенно славилось его произведение «Жертвоприношение Ифигении». Плиний писал, что всех присутствующих при жертвоприношении он «нарисовал глубоко опечаленными, доводя до крайних пределов выражения скорби, а лицо отца ее скрыл под покрывалом, не будучи в состоянии придать ему достаточное выражение». В Помпеях сохранилась фреска ремесленной работы на эту тему, ее можно считать более или менее свободным переложением картины Тимаифа.

Картины Паррасия и Тимаифа, открывавшие новый мир, мир глубоких человеческих чувств, нашли подражателей среди мастеров вазовой росписи. И в композициях распространенных в это время ил. 285 белых лекифов (то есть ваз с белой обмазкой) и в изображениях краснофигурных ваз аттической и южноиталийской греческой работы конца — 5—4 вв. до н. э.

можно найти много образов трагических и драматических ситуаций в духе картин Паррасия и Тимаифа.

Павсон. Вместе с мастерами, воспевавшими в искусстве идеал красоты прекрасного доблестного гражданина, великих олимпийских богов, работал мастер другого направления — Павсон. Об этом художнике сохранилось мало литературных свидетельств, но их достаточно, чтобы охарактеризовать его творческую манеру. Аристотель пишет, что «Полигнот изображал людей лучшими, Павсон — худшими...». Вероятно, Павсон создавал образы отнюдь не прекрасные, а раскрывал черты смешные и безобразные. Может быть, это были сатирические карикатуры.

В период острой политической борьбы в последние десятилетия 5 в. до н. э. такие художники должны были появиться, их острые сатирические характеристики могли высмеивать политических противников так же, как это мы видели в комедиях Аристофана.

ГРЕЧЕСКОЕ ИСКУССТВО 4 в. до н. э.

История Греции в 4 в. до н. э. — это история кризиса античного полиса, завершившаяся потерей политической самостоятельности. Из Пелопоннесской войны многие полисы Греции вышли обескровленными, с разоренным сельским хозяйством и ремеслом, нарушенными торговыми связями. В условиях кризиса интенсивно шел процесс концентрации земли в руках немногих и разорение мелких свободных земледельцев. Усиливается имущественное расслоение общества, обостряется классовая борьба; коллектив граждан, составляющих основу полиса, все больше теряет свое единство. За время Пелопоннесской войны в далеких греческих колониях развилось свое ремесленное производство, что означало сужение рынков сбыта для полиса материковой Греции.

Политический кризис углублялся ликвидацией союзов греческих государств и попытками Спарты уничтожить демократический строй. В связи с разорением граждан снизилась численность и боеспособность гражданского ополчения. Возникла потребность в наемных войсках, вербовавшихся из тех же разорившихся граждан. Наемничество легко превращалось в орудие политических и военных

авантюр. Непрерывные войны между полисами разорили страну и увеличили число рабов. Спарта — экономически отсталое государство — не могла руководить Грецией в сложной обстановке «войны всех против всех». Спартанская гегемония носила характер грубого вмешательства во внутренние дела греческих государств, что вызывало общее недовольство и создавало объединение греческих полисов против Спарты (Коринфская война). Персия, воспользовавшись взаимным ослаблением греческих государств в этой войне, навязала им в 386 г. до н. э. Анталкидов мир, о котором Плутарх писал, что это был не мир, а предательство и поругание Греции. Все города малоазийского побережья объявлялись подвластными персидскому царю, запрещалось объединение греческих государств. Персия становилась верховным арбитром в греческом мире. Спарта должна была выполнять роль персидского надсмотрщика. Однако в самой Спарте начался острый разлад. Богатства, принесенные военными победами, покровительством персов и обложением как союзников, так и бывших противников, хлынули в Спарту. По словам Платона, «одного только золота и серебра в

частном владении во всей Греции нельзя было найти столько, сколько его стало в одном Лакедемоне» (то есть Спарте). Но эти богатства попадали в руки немногих. Имущественное расслоение вело к обострению социальной борьбы.

В 399 г. до н. э. разорившийся спартиат Кинадон организовал заговор бедноты против спартанского аристократического правительства. Ослабленная внутренними раздорами Спарта не могла сохранить свое политическое преобладание в Греции. На политическую сцену выходят ранее отсталые города Беотии. В Фивах восстанавливается демократический строй, и они становятся центром демократического движения во всей Греции. В союзе с Афинами Фивы нанесли Спарте ряд тяжелых поражений, приведших к отпадению Мессении и распаду Пелопоннесского союза. Однако афинские крупные рабовладельцы, обеспокоенные успехами фиванской демократии, перешли на сторону Спарты. Демократический союз, созданный Фивами, распался. Фивы, Афины, Спарта настолько ослабили и истощили друг друга во взаимной борьбе, что не только не могли сохранить политическое преобладание в Греции, но даже защитить собственную независимость. Вот как это выглядит по словам современника, может быть, несколько сгустившего краски: «Морские разбойники хозяйничают на море, наемники захватывают города, а граждане вместо того, чтобы воевать с другими за свою страну, сражаются между собой внутри своих городских стен... вследствие частых перемен управления жители городов находятся в более смутном настроении, чем назначенные изгнанием...»¹.

Представители наиболее реакционных слоев греческих рабовладельцев готовы были пожертвовать демократией и политической свободой во имя защиты своих интересов. Лучшие люди Греции, в их числе великий оратор Демосфен, героически боролись за гибнущую демократию и независимость. Но в условиях общего кризиса полиса эта борьба была обречена на поражение. После битвы при Херонее в 338 г. до н. э. Греция покорилась македонскому царю Филиппу II. Противоречия рабовладельческого способа производства в Македонии еще не достигли такой остроты, как в греческих полисах. Большую роль сыграла своевременная реформа армии, за-

хват золотоносных рудников Пангея. Кроме того, Филипп II поддерживал популярный среди греческих рабовладельцев проект военного похода в Персию. Экспансия греко-македонских рабовладельцев на Восток казалась наиболее радикальной мерой преодоления кризиса. «Перенесем войну на Восток, а счастье вернем к себе на Балканы», — призывал оратор Исократ. Этот лозунг находил отклик в самых различных слоях населения и даже в какой-то мере оправдывал потерю политической самостоятельности.

Кризис полиса, междоусобные войны, упадок демократии и, наконец, потеря политической самостоятельности не могли не отразиться на развитии греческой культуры, обнаруживающей в этот период первые признаки упадка. Но в греческом обществе еще живы были могучие силы, способные породить и философию Аристотеля, и творчество Лисиппа, и военный гений Александра Македонского. Рабовладельческому способу производства тесно в узких рамках города-государства. Но кризис полиса еще не означает кризиса рабовладельческой формации. Она имеет все возможности для дальнейшего развития вглубь и вширь.

Новым рубежом в ее истории становится поход Александра Македонского на Восток. Им закончилась история классической Греции и начинается эпоха эллинизма. Поход Александра Македонского длился с 334 по 324 г. до н. э. В результате похода была создана огромная держава, границы которой простирались с запада на восток от Дуная до Инда и с юга на север от Нубии до Александрии Крайней (современный Ленинабад). В состав монархии Александра Македонского входили такие разнородные области, как Балканская Греция, Египет, Малая Азия, Передняя Азия, Персида, области Средней Азии, Пенджаб и другие. Естественно, что созданное военным путем государство не могло иметь единой экономической и культурной базы и представляло собой временное и непрочное военное объединение. Однако его историческая роль чрезвычайно велика. Было ликвидировано изолирующее производительные силы Востока отсталое царство Ахеменидов, созданы благоприятные условия для развития рабовладельческих отношений в восточных странах, возникли новые экономические центры (Александрия), образовался огромный рынок, стимулирующий развитие ремесла и торговли, активизировался про-

¹ Исократ. Панегрик. § 115—117. — «Вестник древней истории», 1965, № 4, с. 216.

цесс плодотворного взаимодействия древневосточной и эллипеской культур.

Александр Македонский, несомненно, был одним из крупнейших полководцев и политических деятелей античности. Он понимал, что Греция, а тем более Македония, не могут диктовать свою волю покоренным народам. Он стремился «смешать народы», создать единое государство, учитывая местные и культурные традиции. Однако осуществить этот замысел он не смог. После его смерти в 323 г. до н. э. монархия распалась.

Архитектура. Несмотря на политический и экономический кризис в 4 в. до н. э., Афины еще долго продолжают оставаться центром культурной и художественной жизни, хотя государство уже не могло поддерживать строительство в таких масштабах, как в 5 в. до н. э.

Теперь все большее значение приобретают частные заказы: посвященные статуи и рельефы, скульптурные надгробия, хорегические монументы¹, станковые картины. Но вне Атики, во многих центрах Греции и Малой Азии, идет довольно значительное строительство. Воздвигаются новые храмы и общественные сооружения в Фивах, Тегес, Эпидавре; в Аркадии был основан новый город Мегалополис; в Эфесе строился после пожара огромный храм Артемиды; в столице Карики Галикарнасе для правителя Мавсола сооружается грандиозная гробница, одно из семи чудес света.

Греческая архитектура 4 в. до н. э., развивая достижения в этой области в предыдущее столетие, обладала рядом характерных особенностей. В ней, в частности, приобретают большее, чем ранее, значение декоративные начала. Сравнительно часто теперь встречается самый сложный и изысканный из греческих архитектурных стилей — коринфский. Применяются новые композиционные приемы: появляется, в частности, целый ряд сооружений круглой формы. Впервые уделяется большое внимание строительству зрелищных сооружений — театров, которые строились теперь из прочного материала — камня.

В середине 4 в. до н. э. в Эпидавре были построены два крупных сооружения — архитектором Поликлетом Младшим здание для исполнения культовой музыки, известное под названием Фимела (или Толос), и театр, рассчитанный на 25 ты-

сяч человек, хорошо сохранившийся до нашего времени. Фимела представляла собой так называемый круглый перинтер, окруженный дорическими колоннами. Внутри цемлы находилось кольцо коринфских колонн. Коринфский стиль заменил здесь ионический, использовавшийся до этого в дорических постройках исключительно внутри здания.

Театр в Эпидавре, так же как и другие современные ему театры, включал три составные части — «скену», «оркестру» и «театрон», круто поднимавшийся по склону холма. На «скене» играли актеры, на «Оркестра» служила для выступлений хора, игравшего ведущую роль в трагедиях и комедиях древних авторов. «Театрон» — это места для зрителей. В Эпидавре «оркестра» имела круглую форму, в других случаях ей придавались полукруглые в плане очертания. Театр Эпидавра характеризуется теснейшим, органическим включением его беломраморной, необычно лаконичной архитектуры в естественное природное окружение.

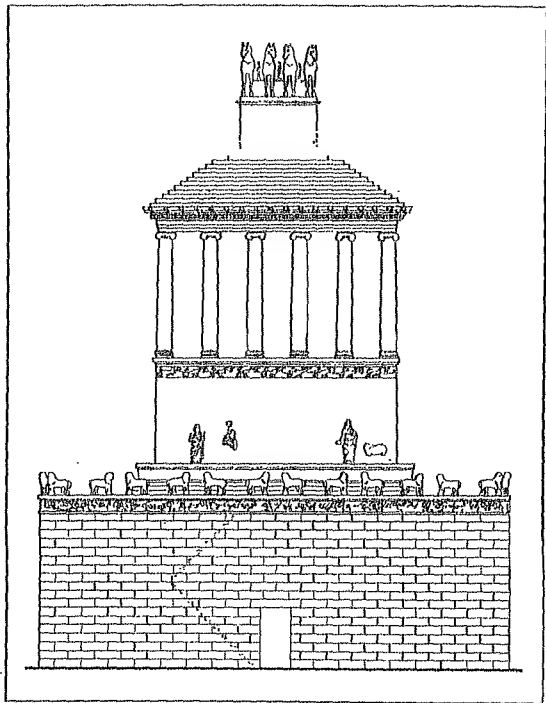
Другим крупным театром Древней Греции в 4 в. до н. э. был театр Диониса в Афинах, расположенный на южном склоне Акрополя, построенный в мраморе и рассчитанный на 17 тысяч человек. Он начал строиться еще в предыдущем столетии. Интересны выполненные из мрамора кресла для почетных посетителей, расположенные в первых рядах театра. Они передают нам с необычайной точностью образцы греческой мебели того времени.

Построенный в середине 4 в. до н. э. мавзолей в Галикарнасе (архитекторы Сатир и Пифей, рис. 16) был замечателен не только большими размерами (35,6 × 26,8 м в плане; высота достигала 50 м), но прежде всего новизной и смелостью своего композиционного решения, а также синтетическим взаимодействием архитектуры с богатым скульптурным убранством. В композиции мавзолея сочетались черты восточной и греческой архитектуры. Сама идея подобного монумента и композиционный строй возникли в результате усиления в это время влияния восточной культуры; архитектурно-пластические формы были взяты из греческого зодчества. Мавзолей представлял собой высокое призматическое сооружение, расчлененное на два яруса и увенчанное пирамидальным завершением. В первом ярусе, решенном как подиум ионической колонады, оформлявшей второй ярус, находилось погребение, выше, над

¹ Хорегические монументы — это монументы в честь победителей в состязании хоров.

ним, — заупокойный храм. Пирамидальное покрытие, вероятно, обеспечивалось применением системы, основанной на принципе ложного свода.

Строительство мемориальных сооружений получает в 4 в. до н. э. большое развитие. В 30-х гг. этого столетия в Олимпии был возведен Филиппейон — памятное сооружение, посвященное победе Филиппа



16. Галикарнасский мавзолей. 355 — 350 гг. до н. э.
Реконструкция

Македонского над греческими полисами. Сооружение это имело форму круглого периптера, подобно упомянутой выше Фимеле в Эпидавре. Снаружи Филиппейон был опоясан кольцом ионических колонн, а внутри оформлен полуколоннами коринфского стиля.

Круглая форма построек, как было уже отмечено, в 4 в. до н. э. применялась неоднократно. Этот композиционный прием был использован, в частности, в известном хорегическом памятнике Лисикрата в Афинах (335—334 гг. до н. э.). Дошедший до нашего времени памятник представляет собой архитектурно оформленный пьедестал, на котором был установлен бронзовый треножник, полученный в качестве символа победы на олимпийских празднествах хором мальчиков, подготовленным на средства богатого афинянина Лисикра-

та. Основной элемент композиции — круглый в плане объем, оформленный коринфскими полуколоннами со своеобразной капителью, покоится на призматическом подиуме. Монумент завершается монолитной мраморной плитой пологой конической формы, увенчанной объемной картушью, на которой и был в свое время установлен треножник. В памятнике Лисикрата коринфский стиль, до того времени применявшийся лишь в интерьерах, впервые был применен в наружном оформлении.

Изобразительное искусство. В искусство 4 в. до н. э. идеи гражданственности, идеи величия полиса, воплощенные и в образах богов и в образах смертных, не являются господствующими, как в предыдущий период. Теперь выступает и частный заказ, требующий создания памятников, прославляющих отдельную личность.

В искусстве развиваются разные художественные направления, отражающие сложную социальную и политическую обстановку Греции. Одни мастера продолжали традиции классического искусства 5 в. до н. э., другие искали новых путей для выражения новых мыслей и настроений. Главной проблемой стала передача внутреннего мира человека, его эмоций во всем многообразии их проявлений.

Скульптура. Типично атическим мастером, следовавшим во многом традициям Фидия, был скульптор *Кефисодот*. Когда в 371 г. до н. э. после морской победы над Спартой афиняне установили культ богини мира — Эйрены, они заказали Кефисодоту выполнить статую богини. Сохранившаяся в мраморной римской копии скульптура изображала Эйрену с малюткой Плутосом на руке. Группа символизировала мирную жизнь и рожденные ею богатства (Мюнхен, Глиптотека).

Ил. 278

Произведение значительно и своими художественными достоинствами, удачной композицией, красотой общего контура, монументальностью формы, выражением глубокого чувства. Эйрена — молодая прекрасная женщина, одетая в длинный пеплос и плащ, с материнской нежностью склонилась к младенцу Плутосу. Довольно массивные пропорции Эйрены, строгие складки ее одежды напоминают женские статуи школы Фидия, особенно кор Эретейона, но передача интимного чувства является новым в греческой пластике. Размеры фигурки Плутоса по отношению к фигуре Эйрены соответствуют возрасту годовалого ребенка, тогда как пропорции

его принадлежат ребенку более старшего возраста. Следует здесь заметить, что правильное построение тела ребенка одного-двух лет было достигнуто греческим искусством лишь позднее.

ил. 275 *Тимофей.* Кроме Кефисодота, надо назвать еще одного мастера, связанного с традициями Фидия, — это Тимофей, работавший для храма Асклепия в Эпидавре. Сохранившиеся акротерии в виде Никс и Нериды (Эпидавр, музей) и часть фронтонной композиции — амазонка на коне — также выполнены в стиле Фидия.

Скопас. Величайшими скульпторами второй четверти и середины 4 в. до н. э., новаторами искусства, определившими характер пластики этого периода, были Скопас и Пракситель.

Мастеров, столь разных по темпераменту, характеру творчества, выбору сюжета, индивидуальным в образах и композиционных решениях, объединяет стремление раскрыть внутренний мир человека. Скопас показывает глубокие патетические чувства, энергичные действия, драматические ситуации. Пракситель изображает эмоции легкие, приятные человеку, тонкие лирические настроения, мечтательность, воспеваает красоту человеческого тела. Оба мастера оказали огромное влияние на своих современников; в их стиле работали отдельные мастера и целые школы в течение нескольких столетий.

Скопас был родом с острова Парос, но работал в 380—350 гг. до н. э. в разных местах Греции: в Атике, в Беотии и Мегариде, в городах Пелопоннеса и Малой Азии. Среди его творений известны и отдельные статуи, и скульптурные группы богов и героев, и фронтонные композиции, и рельефы на мифологические темы. Подлинных его работы сохранились только в Тегее и Галикарнасе, о некоторых его произведениях можно судить лишь по римским копиям.

Ставя перед собой задачу раскрыть духовный мир человека, Скопас искал новые художественные средства. Героев его творений отличает иной тип лица: широкий овал, довольно низкий, перерезанный горизонтальной складкой лоб, выступающие надбровные дуги, опущенные к наружному краю глаза. Своеобразный рисунок глубоко лежащих глаз создает впечатление направленного вверх взгляда. Напряженные лобные мыщцы, складки около рта, придающие скорбность выражению лица, усиливают экспрессию. Эти приемы трактовки позволяли разнообра-

зить выражение лиц и показывать чувства большой силы, то открыто страстные, то глубоко затаенные.

Каждое произведение Скопаса решено композиционно своеобразно. Ставя фигуру в смелых и сложных поворотах, подчеркивая ее объемность, художник придает ей особую подвижность и выразительность. Скопас создал целую галерею разнообразных образов — Афродита, Арес, Асклепий, Афина, вакханка, амазонки и другие. Он запечатлел многие стороны человеческих переживаний, отдавая преимущество глубоким эмоциям, таким, как страсть, экстаз, ярость, печаль.

Установить точную хронологическую последовательность всех его работ трудно. Возможно, в ранний период своей деятельности он работал в Афинах, где усовершенствовал технику работ в мраморе, свде наиболее излюбленном материале. В Фивах, где находились две его статуи, скульптор мог испытать влияние знаменитого живописца Аристиды, творчество которого по своему характеру было особенно близко Скопасу.

В Мегариде в храме Афродиты находилось одно из знаменитых произведений Скопаса — трехфигурная аллегорическая группа — Эрос, Патос, Гимерос (Любовь, Страсть, Желание). Воплощены были эти эмоции в образах прекрасных юношей, отличавшихся друг от друга атрибутами, позами, выражением лица. Один из них — Патос дошел до нас в нескольких римских повторениях, это томный обаятельный юноша с женственным мечтательным лицом.

Мастерство передачи патетических эмоций особенно ясно выступает в скульптурах Тегейского храма Афины. От фронтонных групп работы самого Скопаса уцелело очень немного, лишь несколько голов и фрагментов фигур.

На восточном фронтопе была изображена Калидонская охота, на западном — борьба Ахилла и Телефа. Сохранившиеся головы трех воинов в шлемах, Геракла (Тегей, музей) и героя с кудрявыми волосами дают наиболее полное представление о стиле Скопаса. Все лица, несмотря на общность построения, показывают различные оттенки патетических чувств. Особенно сильно выражено страдание в лице молодого героя, а лицо Геракла полно огромного внутреннего напряжения.

Самым замечательным произведением в круглой пластике может считаться статуя Менады, или вакханки (римская копия в

Дрездене, Государственный музей Альбер-
ил. 276 тупум). Экстаз, охвативший вакханку в
бурном танце, скульптор выразил в быст-
ром сложном движении. Все тело молодой
стройной девушки натянуто, как тетива, и
в то же время изогнуто по спирали. Раз-
вевающийся хитон обнажил молодое,
сильное, упругое тело. Стремительный
шаг вперед сочетается с откинутым назад
корпусом. Изображение вакханок в подоб-
ном танце известно на греческих вазах в
конце 5 в. до н. э., но только гений Ско-
паса воплотил такое сильное и сложное
движение в круглой мраморной скульп-
туре.

В 355—350 гг. до н. э. Скопас работал в
Малой Азии. Велика была его роль в со-
здании скульптурных украшений Гали-
карнасского мавзолея, где со Скопасом со-
трудничали Тимофей, Леохар и Бриак-
сис.

От многочисленных статуй и трех фри-
зов, украшавших мавзолей, дошла лишь
незначительная часть. Лучшие других со-
хранился фриз с амазономанией, где раз-
личаются плиты работы четырех выпена-
занных мастеров. На синем фоне в низ-
ком рельефе изображена битва, находя-
щаяся в самом разгаре. Действие развора-
чивается в бурном темпе, динамичность
подчеркнута ракурсом фигур, экспрессией
жестов, мимикой лиц, развевающимися
одеждами. В трех плитах, приписываемых
Скопасу (Лондон, Британский музей), вы-
деляются фигуры пеней амазонки в ко-
ротком распахнутом хитоне и конной,
сидящей верхом спиной к голове коня и
обстреливающей врагов из лука. Фигуры
ясно читаются, всюду чувствуется глубина
пространства. Сцены на плитах, выпол-
ненных другими мастерами, также экс-
прессивны, но они лишены ясности и ла-
коничности работ Скопаса.

Художественное руководство и компо-
зиционное решение фриза с амазономанией
принадлежало, по-видимому, Скопасу,
по каждый из мастеров отделял свою
часть в деталях: стиль великого мастера
чувствуется всюду; яркая индивидуаль-
ность Скопаса, его новаторские приемы не
могли не повлиять на всех, кто работал с
ним. Не достигая такой, как у Скопаса,
глубины раскрытия душевного состояния
человека, художники все-таки сумели со-
здать значительные произведения.

Бриаксис. Такова статуя Мавсола, при-
ил. 274 писываемая Бриаксису (Лондон, Британ-
ский музей). Фигура галикарнасского
властителя закутана в большой плащ,

складки которого создают богатую игру
светотени. Черты лица негреческого типа
очень индивидуальны и оживлены задум-
чивым умным взглядом. Пластическая ха-
рактеристика лица, моделировка глаз от-
личаются от работ Скопаса, но влияние ве-
ликого мастера ощущается и в одухотво-
ренности образа и в большом его внутрен-
нем содержании.

Галикарнасский мавзолей своей ар-
хитектурой и по характеру пластических
украшений имел такое же значение для
4 в. до н. э., как Парфенон для 5 в.
до н. э.

Множество греческих мастеров подхва-
тили стиль Скопаса, и среди современни-
ков нашлось огромное число ценителей
этого стиля. В культовых изображениях,
в статуях атлетов, надгробных рельефных
стелах — всюду видно влияние великого
мастера. Скопас, как никто другой, выра-
зил в своих произведениях господствующее
настроение широких слоев свободных
граждан Греции: тревогу и беспокойство,
стремление найти выход из создавшихся
тяжелых условий жизни, неудовлетворен-
ность и страдание.

Пракситель. Второй великий художник
4 в. до н. э. — афинский скульптор Прак-
ситель, сын Кефисодота Старшего, работал
между 370—340 гг. до н. э. Древние источ-
ники называют сорок его произведений, из
которых сохранилась одна только ста-
туя — Гермес из Олимпии, часть же его
остальных работ известна нам по римским
копиям.

Пракситель многое перенял у своего
отца Кефисодота — представителя аттиче-
ской художественной традиции, но творче-
ство молодого скульптора в 370—360 гг.
до н. э. носит печать и значительного влия-
ния пелопоннесской школы, что особенно
проявилось в построении мужской фигу-
ры. Таковы его статуи «Сатир, наливаю-
щий вино» (Рим, Национальный музей) и
«Эрот». Юношеская фигура сатира решена
в традиции создания фигур атлетических
статуй. Но в нежном, почти девичьем ли-
це, с едва заметной лукавой улыбкой, в
плавности движения рук и мягкости ли-
ний контура выступают индивидуальные
особенности художника.

Статуя Праксителя «Эрот» (Рим, Вати-
кан) — одно из самых популярных произ-
ведений античности — находилась в святы-
нице в Феспиях в Беотии. Бог любви,
стройный юноша, почти мальчик, с длин-
ными до плеч кудрями, изображен спящей-
но и прямо стоящим с луком в руке. Голо-

ва его опущена, он как бы прячет взгляд и улыбку, скрывая свои мысли и чувства. Композиция фигуры, моделировка корпуса объединяют это произведение со статуями атлетов второй половины 5 в. до н. э., но уточенные формы тела и черты лица, живописная трактовка кудрей, характер построения фигуры ясно показывают то новое, что вносит художник в традиционный образ.

Свой, присущий только ему стиль Пракситель выработал в зрелую пору своего творчества. Мастер становится самобытен в композиционном решении, пластических приемах и эмоциональной характеристике созданных им образов. Изображения богов, воплощающих идеальную красоту молодости, Пракситель насыщает чисто человеческими лирическими настроениями самых различных оттенков.

Скульптор не показывает фигур в движении, например в шаге или танце, но изображает их всегда спокойно стоящими или отдыхающими, погруженными в собственные мысли и чувства. Таковы его знаменитые «отдыхающий сатир» (Рим, Капитолийский музей), «Аполлон, убивающий ящерицу», так называемый «Сауроктон» (Рим, Ватикан), Афродита Книдская, Гермес с младенцем Дионисом. Образы различны, но решены композиционно почти по одинаковой схеме. Все фигуры опираются на подпорку в виде дерева, пня, вазы, отчего корпус получает плавный изгиб. Пракситель использует подпорку не как техническую деталь, поддерживающую тяжелую мраморную фигуру, как это всегда бывает на римских копиях с бронзового оригинала, а как неотъемлемую часть композиции, входящую в сюжетный замысел мастера. В пределах такой схемы Пракситель находит много вариантов, и каждое его произведение получает глубоко индивидуальный характер.

«Отдыхающий сатир» и Аполлон Сауроктон изображены в виде прекрасных юношей, полных сил, грации, внутренней удовлетворенности, пребывающих в спокойствии и беспечной лени.

Аполлон, опираясь левой поднятой рукой о дерево, в правой держит наготове камень, чтобы убить бегущую по стволу ящерицу, но видно, что юный бог как бы забыл о своем намерении и скорее рассеянно наблюдает, чем охотится, не желая утруждать себя лишним движением. Сатир, улыбаясь своим легким приятным мыслям, бросил вгрудь на флейте, облокотился на пень и наслаждается отдыхом.

Лица сатира и Аполлона ярко характерны: здоровое округлое лукавое лицо сатира с пышно вьющимися волосами и козлиными ушами отличается от классически прекрасного женственного лица Аполлона с мечтательно рассеянным выражением.

Особую славу Праксителя составили его статуи Афродиты, которые он выполнил для Фесний, острова Коса и Книда, малоазийского города в Карии. Наиболее знаменитой является Афродита Книдская (копия, Рим, Ватикан), стоявшая в открытом святилище.

Когда жители острова Коса решили приобрести статую для своего храма, художник предложил им две готовые статуи на выбор: одну в одежде, другую обнаженную. Покупатели выбрали одетую, как более строгую, обнаженную же приобрел город Книд. Книдское святилище со статуей работы Праксителя сделалось местом паломничества на многие столетия.

В истории греческого искусства Пракситель и Скопас впервые изобразили Афродиту обнаженной. Работа Скопаса известна только по литературным источникам, а Праксителя — по многочисленным копиям.

Образ, созданный Пракселем, не лишен величавости олимпийского божества, но вместе с тем он глубоко человечен. Художник показал богиню в тот момент, когда она готовилась к купанию, сбросила одежду и касается рукой стоящей рядом вазы. Ни лицо ее, ни поза не выражают опасения, что ее может кто-то увидеть, она в безмятежном спокойствии предвкушает прелесть освежающего купания.

Постановка фигуры проста, и не в сложности композиционного построения нашел Пракситель выразительные средства, а в совершенстве пропорций, в тончайшей моделировке, передающей мягкую женственность форм богини, в красоте общего контура, в плавных округлых его линиях. Стояние ленивой истомы раскрыто художником в легком непринужденном наклоне корпуса, в мягком движении рук, в линии изгиба бедер и особенно в ее тонко очерченном нежном лице с выразительным взглядом, «влажным и блестящим», по определению древних. Статуя Афродиты Книдской сделалась образцом для множества скульптурных решений и переработок почти в течение шестисот лет.

Единственное оригинальное произведение Праксителя, известное нам, это статуя

Гермеса с младенцем Дионисом, найденная в 1877 году в храме Геры в Олимпии (Олимпия, музей). По воле Зевса Гермес должен отнести малютку на воспитание к нимфам. Вестник богов, покровитель пастухов, Гермес остановился на короткий отдых, он облокотился на пень и развлекает Диониса виноградной гроздью, которую он держит высоко поднятой правой рукой. Группа «Гермес и Дионис» похожа по расположению фигур на «Эйрену с Плутосом» Кефисодота, но образ главного героя — Гермеса решен глубже, психологическое его состояние более сложно. Гермес добросовестно исполняет поручение — заботливо оберегает и с лаской забавляет младшего брата, но чувство Гермеса не относится к малютке, рассеянный взгляд скользит мимо Диониса. Гермес находится во власти своих мечтаний, и легкая улыбка отвечает его собственным мыслям.

Скульптор с огромным мастерством изобразил сильное тренированное тело молодого атлета, его непринужденную позу, плавный изгиб его корпуса, создал одно из самых совершенных воплощений атлетической красоты в греческом искусстве. Особенно замечательна голова Гермеса. Волосы, трактованные обобщенно, но реально, были некогда раскрашены в красновато-коричневый цвет, контрастировавший с белым мрамором лица, поверхность которого была очень тонко проработана. Ни одной резкой черты или линии здесь нет: все плоскости лица необычно мягко переходят одна в другую, образуя живую игру света и тени. Рисунок лба и надбровных дуг напоминает головы работ Скопаса, влияние которого не избежал даже мастер такой яркой индивидуальности, как Пракситель.

Как в статуе Афродиты, так и в группе Гермеса следует отметить мастерство драпировок и новое их значение в композиции. Одежда помещена рядом с обнаженной фигурой и, будучи окрашена в яркий тон (синий или красный), играет роль цветового пятна, оттеняя белизну обнаженного тела. Некоторые статуи Праксителя раскрашивал знаменитый живописец Никий, и скульптор ценил эти работы более всего. Такое сотрудничество с живописцем, несомненно, много дало скульптору. Пракситель не только умел удачно поместить яркое пятно драпировок, но и с редким искусством передавал тончайшую игру светотени на поверхности мрамора.

Почти все скульптуры Праксителя стояли в храмах или открытых святилищах и

имели значение культовых статуй, как и произведения Фидия, но работы Праксителя не символизировали боги, силу, мощь полка, доблесть его граждан. И если художник в своей работе утратил идеи высокой гражданственности, то он пошел дальше, чем мастера 5 в. до н. э., по пути познания психологической жизни человека.

Реалистическое понимание натуры, совершенное знание анатомии, мастерское владение пластической формой Пракситель и Скопас подчинили задаче создания образов живого человека и тем самым обогатили реалистическое искусство Греции.

Возвышение Македонии в середине 4 в. до н. э., усиление ее политического значения и, наконец, ее господствующее положение в Греции при Александре Македонском способствовали тому, что этот монарх стал привлекать к своему двору знаменитых мастеров Греции. Там работали живописцы Апеллес и Антифил, скульпторы Лисипп и Леохар, резчик по камню Пирготель. Перед художниками встали новые задачи прославить особу царя, утвердить в искусстве идею божественности власти. Апеллес, как указывают литературные источники, изобразил Александра, как Зевса, с молнией. Антифил написал его рядом с Афиной.

Лисипп. К числу величайших греческих скульпторов принадлежит и Лисипп, получивший художественное образование в сикнионской школе и работавший впоследствии при дворе Александра Македонского.

Лисипп — мастер круглой скульптуры, его излюбленным материалом была бронза, традиционная для ваятелей сикнионской школы. Произведения дошли до нас лишь в римских копиях, но и в этих мраморных повторениях ясно выступает бронзовый оригинал. Наиболее известны его работы: «Агрий из Дельф», «Гермес, подвязывающий сандалию», «Отдыхающий Геракл», «Эрот», «Апоксиомен», «Отдыхающий Гермес», «Геракл с ланью», «Борец», портреты Власа, Сократа и Александра Македонского.

Лисипп создал и свою систему пропорционального построения фигуры, головы он делал меньше, корпус суше, ноги длиннее, чем у Поликлета, отчего фигура получалась более подвижной и гибкой.

Совершенное знание пластической анатомии, мастерское изображение движения, от самого резкого и стремительного до

едва уловимого, передача тончайших оттенков переживания — все подчинено Лисиппом задаче показать человека живого, которому свойственны многие самые разнообразные движения, многие различные чувства и состояния. Так же подходит скульптор и к трактовке лица, раскрывая большую духовную силу, активность мысли и чувства, весь трепет жизни. Особенно замечательны лица Апоксиомена и Александра Македонского (эллинистическая копия из Пергама, ныне в Стамбуле).

Свой идеал юношеской красоты Лисипп воплотил в одном из своих наиболее зрелых произведений — «Апоксиомене» ил. 281 (Рим, Ватикан). Статуя изображает атлета, считающего с себя стригилем (скребком) песок после гимнастических упражнений в палестре. Атлет как бы переступает с ноги на ногу в такт движениям рук. Стройная тренированная фигура благодаря чрезвычайно тонко разработанному хиазму кажется особенно гибкой и подвижной. В лице Апоксиомена читается не только некоторая усталость от только что оконченных упражнений, но и выражение сосредоточенности.

Лисипп, как мы упоминали, создал образы многих богов и героев, и все они глубоко индивидуальны, острохарактерны. Из богатейшего арсенала сказаний о богах и героях Лисипп выбирает такие моменты, где наиболее ярко проявляется сущность созданного народнопоп фантазией образа. Отдыхающий Геракл предстает перед нами как человек, обладающий огромной физической силой, но уже не молодой, утомленный не столько от своих героических подвигов, сколько от тяжелых душевных горестей, выпавших на долю этого героя. Группа «Геракл и лань» изображает героя молодого, жизнерадостного, упоенного своей победой, горе еще его не коснулось.

Эрот — бог любви (Рим, Капитолийский музей) трактован Лисиппом очень остро: ил. 280 мальчик решитель, смел, его стрелы злы, и он не боится ранил ими даже самого Зевса. Эрот Лисиппа — красивый мальчик, гибкий и сильный, с лицом серьезным, представлен в тот момент, когда он хладнокровно и как бы исподтишка наблюдает за своей жертвой.

Гермес, отдыхающий на скале, — юноша, почти еще мальчик, вестник богов. Он подвижный, гибкий, только такой и может легко и молниеносно переноситься на своих крылатых сандалиях по воздуху (Неаполь, Национальный музей).

Композиция Лисиппа органически вытекает из замысла. Сложное построение, пересечение плоскостей и линий, контрастность движений отдельных частей тела, например такой резкий поворот головы, как мы видим у Гермеса, подвизывающего сандалию, или движение рук у Эрота. Лисипп чрезвычайно тонко, иногда одним жестом раскрывает глубину пространства, например в статуе «Отдыхающий Геракл» (так называемый Фарнезе, Неаполь, Национальный музей) — сложенная назад рука, легкий наклон головы и выставленная вперед нога подчеркивают трехмерность фигуры.

Лисипп был одним из самых замечательных портретистов античности. При изучении натуры он прежде всего ставит своей задачей выявление психологической характеристики, раскрытие внутренней сущности человека, а не показ какого-то одного состояния или эмоции. Лисипп не идеализирует портретируемого, не исправляет его черты. В портрете Сократа (Рим, ил. 285 Национальный музей) сохранены вся неправильность, некрасивость черт, но лицо его вдохновенно, трактовка глаз и высокого лба привлекает внимание зрителя, мы чувствуем, что философ всецело поглощен своими мыслями, взор его направлен вдаль, где открываются ему одному видимые образы.

Иначе изображен Биас, один из семи знаменитых древних мудрецов. Размышляя, он склонил голову, резкая складка залегла между бровей, он ищет ответа на сложные философские вопросы.

Еще более сложно выражение лица Александра (Стамбул, Археологический ил. 287 музей). Этот знаменитый завоеватель обладал характером неустойчивым, настроения его быстро и резко менялись. Каким Лисипп должен был изобразить Александра?

Современник Лисиппа Леохар изобразил Александра в виде идеально прекрасного героя, спокойно и равнодушно смотрящего куда-то вдаль. Лисипп в своем Александре показал прежде всего человека с его многообразием состояний, переживаний и настроений. По словам биографа Александра Плутарха, Лисипп сумел показать и «львиный вид и ласковый взор царя». На портрете работы Лисиппа лицо Александра совершенно иное, чем у Леохара: лоб, изрезанный глубокими складками, глаза, смотрящие внимательно и напряженно, мягкая линия слегка приоткрытых губ создают впечатление оживлен-

ности и подвижности черт лица и большой одухотворенности. Прида слегка волнистых волос не отвлекают внимания зрителя от лица, как на портрете Александра работы Леохара, где крутые локоны представляют собой самостоятельную живописную массу. Глубокое проникновение в характер, яркая индивидуализация образа убеждают и в большой воле и больших чувствах Александра. Художник прославил царя не как божество, а как великого человека.

Творчество Лисиппа, как и его великих предшественников Скопаса и Праксителя, сделалось образцом для многих поколений античных художников и в изображении атлетической фигуры, и в портретном искусстве, и в композиционных приемах.

Леохар. Старшим по возрасту современником Лисиппа был Леохар, работавший еще со Скопасом. Леохар сделал для Филиппейона в Олимпии хрисозлефантинные статуи Александра, Филиппа и их предков. Вместе с Лисиппом он работал над большой скульптурной группой из бронзы, изображающей охоту Александра на львов.

Сохранились в римских мраморных копиях некоторые статуи Леохара: это, кроме портретной статуи Александра, Ганимед, поднимаемый орлом, и так называемый ил. 283 Аполлон Бельведерский (Рим, Ватикан). Широко известная статуя Аполлона (оригинал из бронзы) изображает молодого прекрасного бога, энергично шагнувшего вперед. Фигура театрально эффектна благодаря гордому повороту головы, красивой драпировке плаща, перекинутого через левую руку. Но, несмотря на плавность линий, изящество движения, образ лишь внешне красив, он лишен той глубины, которая характеризует все произведения Лисиппа. Леохару приписывают статую Софокла (римская копия в Латеранском музее). Оригинал вместе со статуями других афинских трагиков был установлен в 340 г. до н. э. около театра Диониса в Афинах Ликургом, одним из деятелей антимакедонской партии, и должен был напоминать о былой славе Афин. Торжественная, с горделивой осанкой, фигура Софокла удачно выражала эту идею, но в сравнении с портретами Лисиппа мы и здесь видим больше внешней приподнятости, чем психологической характеристики драматурга.

Сравнение творчества Лисиппа и Леохара показывает сложное переплетение

художественных направлений в греческом искусстве в 4 в. до н. э.

Живопись. Греческое искусство 4 в. до н. э. характерно ярким расцветом живописи, о чем свидетельствуют литературные источники, называющие много имен художников — создателей станковых картин разнообразных жанров.

Мастера этого периода широко использовали опыт предыдущих художников и, в совершенстве владея реалистическими приемами изображения человека и животного, обогатили живопись новыми достижениями.

Пейзаж занимает теперь еще более значительное место в композиции и начинает служить не только фоном для фигур, но важной стороной всего сюжетного замысла. Изображение источника света раскрывало неограниченные живописные возможности. Блестящего развития достиг живописный портрет.

В Сикионе в начале 4 в. до н. э. появляется постоянная академия живописи, работавшая свои правила преподавания, твердую, обоснованную теорию живописи. Творетиком школы были Памфил, положивший в основу живописи хрестографию, то есть построение фигур по вычислению, в чем продолжалась традиция Поликлета. В курс обучения живописи были введены перспектива, математика и оптика, особое внимание уделялось рисунку.

Учеником Памфила и его последователем был знаменитый живописец Павсий, работавший в технике энкастики, которая позволила ему довести до большого совершенства игру светотени и передавать тонкие градации тонов. Павсий прославился натюрмортами, изображая иллюзорно букеты и гирлянды цветов.

Школа другого направления создавалась в Фивах в 70-х гг. 4 в. до н. э. Особенно следует отметить художника Аристиду Старшего, картины которого отличались драматичностью замысла, яркой выразительностью действующих лиц и умением передавать сложные патетические чувства. Фиванско-аттическая школа¹ отличалась от сикионской глубиной идейного содержания, злободневностью сюжета, его политической заостренностью. Так, например, Евфранор, ученик Аристиды, расписал в Афинах портик, вероятно, по заказу партии Демосфена. Если баталлия, изображающая победу афинян при Мантинее, долж-

¹ Последователи Аристиды работали в Афинах, отсюда и название школы.

на была поднять воинственный дух афинян, то аллегорическая сцена «Тезей и Демократия» говорила об «исконности» демократического строя Афин.

Никий. Исключенце составлял другой выдающийся аттический художник — Никий, прославившийся своим живописным мастерством. Он писал станковые картины, далекие по своему духу от высоких гражданских идеалов. Сюжет он брал из мифов романтических, дающих повод блеснуть грацией и пылкой красотой героев, сентиментальностью ситуации.

а. 289 В римских и помпейских фресках сохранились повторения картины Никия «Персей и Андромеда». Здесь показан тот момент, когда подвиг уже совершен, чудовище убито, и герой, как галантный кавалер, подает руку прекрасной героине. Значительное место в этих картинах занимает пейзаж, хотя и обобщенно написанный.

Апеллес. Знаменитый Апеллес, также учившийся в Сиконне, с 340 г. до н. э. работал при дворе македонских царей, где писал портреты Александра, про один из которых великий полководец сказал, что существуют два Александра: один — непобедимый — сын Филиппа, другой — неподражаемый — создание Апеллеса. По-видимому, художник добился удивительного сходства и вместе с тем придал образу идеализированный и героизированный характер. Апеллес в портрете Александра с молнией впервые показал источник света и блики на лице и теле, что было большим завоеванием в истории реалистической живописи.

Особенно прославился Апеллес картиной, изображающей Афродиту, выходящую из моря. Ноги богини еще были скрыты водой и слегка просвечивали сквозь нее. Богиня, подняв руки, выжимала волосы.

Филоксен. К сожалению, все знаменитые картины Апеллеса и его современников исчезли. Лишь картина Филоксена «Битва Александра с Дарием» известна нам по мозаичному повторению 3 в. до н. э. Большая (5 м × 2,7 м) мозаика была украшением пола в Помпеях (Неаполь, на. 313 Национальный музей). Она является сложной многофигурной батальной. Идея картины — прославление храбрости и героизма Александра. Филоксен прекрасно передал пафос действующих лиц, разнообразные эмоции. Смелые ракурсы, как, например, упавший перед колесницей воин или конь на переднем плане, богатая игра светотени, яркие блики, усиливаю-

щие впечатление объемности фигур, вызывают руку опытного и искусного мастера и, главное, дают возможность представить характер живописи второй половины 4 в. до н. э.

К концу 4 в. до н. э. относится открытый в 1944 г. и теперь широко известный, хорошо сохранившийся фракийский расписной склеп в Болгарии в городе Казан-на. 29 Купол круглой погребальной камеры и перекрытие коридора — дромоса украшены многофигурными композициями. Шествие воинов, батальи, скачки колесниц и заупокойная трапеза написаны местными живописцами, хорошо знакомыми с греческой живописью, хотя и не обладающими большим мастерством. Центральное место в росписи купола занимает группа, изображающая покойного с женой и служанками. Палитра росписи разнообразна. Это — все оттенки желтой и коричневой, пурпурная, синяя, голубая, черная, белая краски. Художественные приемы различны: в одних местах фигуры написаны в старой манере, темным четким контуром обрисована вся фигура, в других — форма моделируется постепенными переходами от сильного к слабому тону, иногда яркий блик подчеркивает объем. Выразительны лица покойных, центральная группа традиционна по композиции. Подобные сцены последнего прощания, полные сдержанной грусти, мы находим на известных рельефах аттических надгробий-стел 4 в. до н. э., что говорит о широком распространении образцов аттического искусства.

Выше говорилось о тесной связи вазовой росписи с монументальной и станковой живописью. К второй половине 4 в. до н. э. относится ряд превосходных аттических и южноталлийских краснофигурных ваз. Например, вазы собрания Эрмитажа: гидрия, найденная близ Керчи, с рельефными фигурами Афины и Посейдона (см. Парфенон) или полихромные вазы с рельефами работы афинского мастера Ксенофанта, так называемая царица ваз из Кум, краснофигурные кратеры апулийских мастеров с Ахиллом и Приамом и со сценой гигантомахии. К концу 4 в. до н. э. исчезает краснофигурная техника, уступая место скромным росписям чисто орнаментального характера. Многокрасочная палитра, приемы светотени в живописи стали недоступны мастерам вазовой росписи ввиду ограниченного числа красок, способных выдержать сильный обжиг.

Историческая картина развития классического искусства не будет полной без искусства греческих колоний северного побережья Черного моря. В конце 5 в. до н. э. на берегах Керченского пролива образовалось большое государство — Боспорское царство с городом Пантиканеем во главе и была основана новая колония на Таврическом полуострове — Херсонес.

Во всех северопричерноморских городах развивается самостоятельное художественное творчество. Появились мастерские камнерезов и живописцев, резчиков по дереву и кости.

Ни в Боспорском царстве, ни в Херсонесе нет мрамора, материала, в котором ваятели метрополии достигли высочайшего мастерства, поэтому в Причерноморье мраморный рельеф заменила живопись по камню. Если в метрополии ставили на могилу рельефную надгробную стелу, то в северопричерноморских колониях, как мы видим в Херсонесе, создавали надгробный монумент, состоящий из расписного портала и живописной стелы с изображением покойного. Кроме этого, известна и живопись на деревянных досках.

Сохранившиеся причерноморские памятники живописи 4 — начала 3 в. до н. э. являются редчайшим примером греческой работы. С большим вкусом исполнены тончайшие миниатюрные росписи на до-

сках саркофага из кургана Куль-Оба близ Пантиканея (Ленинград, Эрмитаж). Художник следовал стилю Полигнота и Аполлодора-тенисца, то есть показывал тень, падающую от фигур.

Можно назвать шедевром античной живописи фрагмент надгробной каменной стелы с головой юноши из Херсонеса (Севастополь, Херсонесский музей). Свободное владение всеми средствами живописной техники (светотень, перспективное построение) позволили херсонесскому безымянному живописцу создать вдохновенный образ юноши в стиле Скопаса и Аристиды. Местные художественные произведения исполнены в рамках классического стиля, что говорит о тесной взаимосвязи искусства метрополии и причерноморских городов.

Греция ввозила в Причерноморье мраморную скульптуру, ювелирные изделия (например, золотые украшения и сосуды из курганов Куль-Оба и Большой Близницы), краснофигурные расписные и фигурные вазы, терракотовые статуэтки (Ленинград, Эрмитаж).

В 4 в. до н. э. близ Пантиканея устраиваются для жителей этого города богатые погребения в склепах, сложенных из камня системой ложного свода: царский курган, курган Большая Близница с замечательным живописным изображением богини Деметры.

ИСКУССТВО ЭЛЛИНИЗМА

Держава Александра Македонского была непрочным и временным объединением. После длительной борьбы за власть между преемниками Александра империя распалась на ряд новых государств, среди которых выделяются, в первую очередь, Египет, управляемый династией, основанной Птолемеями, полководцем Александра; государство Селевкидов, в состав которого вошла большая часть переднеазиатских владений Персидской державы; и Македония, сохранившая гегемонию над иллирийскими войнами Грецией. Кроме этих основных государств, в Малой Азии образовались: Пергамское царство, Вифиния, Понтийское царство и к востоку от Евфрата — Бактрия. В экономике, социальном строе и культуре этих государств, несмотря на присущие им различия, имелись об-

щие черты, позволяющие большинству советских ученых рассматривать период от завоеваний Александра до покорения Римом Египта как новую стадию развития рабовладельческой формации. Условно этот период принято называть эпохой эллинизма. Он характеризуется, в первую очередь, органическим сочетанием восточных и греческих форм эксплуатации, сочетанием территориальной монархии с полисным строем города. Одной из характерных черт эллинистического государства является монополия собственностью на землю и резкое разделение населения на городское и сельское.

Деление на греков-завоевателей и завоеванных местных жителей приобретает все большую остроту. Однако термин «эллин» вскоре начинает обозначать представите-

лей всех привилегированных слоев общества вне зависимости от их этнической принадлежности.

Города остаются главными центрами товарного производства и основной опорой эллинистической монархии. Крупнейшим эллинистическим городом была Александрия в Египте. Здесь скреплялись основные торговые пути эллинистического мира, созданы были знаменитая Александрийская библиотека и музей. На острове Фарос, защищавшем вход в александрийские гавани, находилось одно из семи чудес света — стосорокаметровый маяк. Строительство новых городов и реконструкция старых способствовали развитию строительного искусства и военной техники. Пергам был одним из красивейших городов. Пергам был крупным торговым и промышленным центром, игравшим ведущую роль в экономической и политической жизни Пергамского царства. В пергамской библиотеке хранилось более 200 тысяч рукописей, велась научная работа. Многочисленные статуи, картины, мозаики украшали храмы и дворцы. Не менее значительную роль в экономике и культуре эллинского мира сыграли такие города, как Селевкия на Тигре, Антиохия, остров Родос — важный центр транзитной торговли в Восточном Средиземноморье и другие. В период эллинизма наблюдается довольно быстрое развитие производительных сил в ремеслах. Однако развитие техники связано преимущественно с производством предметов роскоши и военным делом.

Значительные успехи были достигнуты в математике, физике, астрономии. Широта торговых связей способствует накоплению географических знаний. В Александрии развивается философия. Однако наряду с расширением научного кругозора в идеологии эллинизма наблюдаются и реакционные тенденции. Упадок общественной жизни не мог не сказаться на общественной мысли.

Кризис полиса означал и кризис полисных идеалов. В философии, литературе, искусстве возникают идеи, уводящие от злобы дня, от противоречий окружающего мира. Культура в известной мере приобретает антинародный характер. Поэты прославляют монархию, патриотические мотивы уступают место космополитизму, театр вместо общественно-политических тем разрабатывает бытовые сюжеты. В философии, пронизанной духом индивидуализма и пессимизма, продолжается борьба про-

тивоположных течений мысли. Материалистическая философия представлена Эпикуром, которого Маркс считал одним из величайших греческих просветителей.

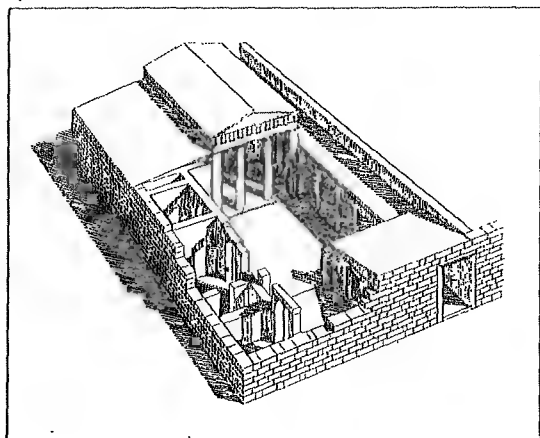
Архитектура. В эллинистических государствах возникли многочисленные новые города. Во время похода Александра Македонского на Восток был основан целый ряд новых центров, получивших название Александрий. Через эти города проходили торговые пути, соединявшие Запад и Восток. Кроме того, с конца 4 по 1 в. до н. э. подвергся реконструкции целый ряд старых восточных городов. Для планировки новых центров и перепланировки старых городов была применена так называемая гипподамова система, согласно которой города опоясывались со всех сторон массивными стенами, расположение которых отвечало требованиям фортификационной науки, а в пределах этих городских стен располагались городские улицы, ограничивавшие правильные прямоугольные кварталы. Такая четкая геометрическая планировка была рациональна и облегчала городское строительство.

Развивавшаяся в эллинистических центрах городская жизнь приводила к увеличению количества общественных сооружений. Они строились из одних и тех же материалов, что и храмы, с одинаковой степенью технического и художественного совершенства. Из общественных эллинистических сооружений следует назвать эклезиастерии — здания народных собраний, булеветрии — здания городских советов, пританей, где находились городские канцелярии, базилики — торговые и судебные здания, гимнасии — школьные здания, палестры — спортивные школы, стадионы, театры, библиотеки, бани и так называемые стон — длинные крытые галереи, тянувшиеся вдоль улиц. В эллинистических столицах воздвигались дворцовые постройки.

Формы храмового здания эллинистического времени не претерпели существенных изменений по сравнению с классическим периодом: это периптеры с более развитыми, чем в классической Греции, передними портиками или же небольшие храмики — простили.

Основным композиционным приемом эллинистической архитектуры был прием перистильного двора (ограниченного со всех сторон колоннами). Многие эллинистические постройки чаще всего имели в центре перистильный двор, по периметру которого размещались отдельные помеще-

ния. Примером может служить реконструированное здание булевтерия в городе Милете. Через небольшие пропилеи — входной павильон, оформленный в виде простыли, можно было войти во дворик, где располагался алтарь для принесения присяги членами городского совета. В глубине двора находилось главное здание, представлявшее собой прямоугольный



17. Дом в Приене. 3—2 вв. до н. э. Реконструкция

зал с местами, располагавшимися в виде амфитеатра. Снаружи этот зал оформлен был в виде храма псевдопериптеральной формы.

В центре городов находились общественные площади, в том числе главная торговая площадь — агора, вокруг которой и располагались общественные сооружения и храмы.

Одним из самых типичных эллинистических городов является Приена, находившаяся вблизи Милета. Несмотря на свои небольшие размеры, этот город приобрел в наши дни большую известность, чему способствовала его хорошая изученность вследствие многолетних систематических раскопок. Приена была спланирована на склоне горы, выше нее находился Акрополь. Примыкание города к основанию Акрополя отвечало многовековым традициям и было характерно для многих эллинистических городов. План Приены был образован сеткой прямых улиц, из которых 8 шли в продольном, а 16 — в поперечном направлении. Торговая площадь — агора (76 × 48 м) имела прямоугольные очертания и ограничивалась с трех сторон колонными дорическими портиками.

Жилые дома были чаще всего изолированы от улицы; в центре дома находился перистильный двор, ограниченный хозяй-

ственными помещениями (рис. 17). В глубине, за двором, располагалась так называемая простада, нередко оформлявшаяся с фасада колонным портиком и представлявшая собой главное помещение жилого дома; сбоку от него находились собственно жилые помещения.

Даже городские площади — агоры, обрамленные со всех сторон колоннадами, также по существу были большими перистильными дворами. Иногда перистильные дворы окружались двухъярусными портиками.

Крупнейшим эллинистическим центром была Александрия Египетская в дельте Нила, основанная Александром Македонским в 332—331 гг. до н. э. и спланированная родосским архитектором Дейоикратом. Периметр города достигал 15 миль (почти 24 км). Александрия имела регулярный план и непосредственно связывалась с портом. На морском мысу был построен огромный маяк — знаменитый в античные времена Фарос. Высота его достигала 140 м, огонь маяка наблюдали за 48 км от Александрии.

Архитектурная композиция Фаросского маяка определялась сочетанием трех постепенно уменьшавшихся в сечении призматических объемов, как бы наизаанных на одну вертикальную ось. Геометрически очерченный четкий силуэт, пропорциональность частей, огромные размеры — все это обеспечивало выразительность этого исполинского инженерного сооружения, постройка которого была бы технически невозможна в более раннее время.

Исключительный градостроительный и архитектурный интерес представляет город Пергам (рис. 18) — столица Пергамского царства, расцвет которого относится к первой половине 2 в. до н. э. Город находился у подножия крутого холма. Выше, над городом, главенствовал Акрополь, отдельные части которого размещались своеобразно на террасах, составлявших подобие огромной, постепенно спускающейся лестницы. На самом верху была цитадель, ниже располагались дворцы, храмы и, наконец, общественная торговая площадь — агора.

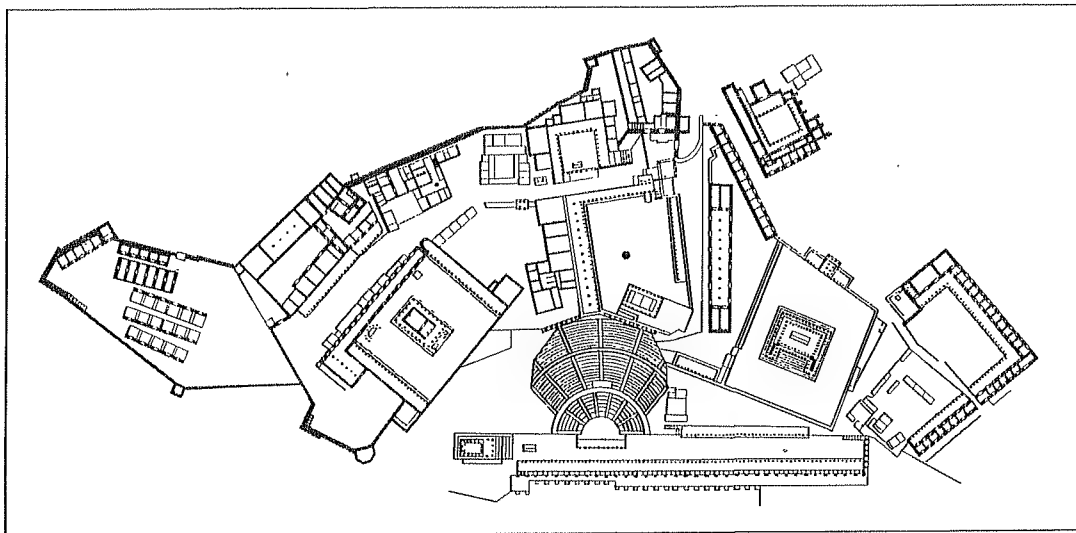
На склонах Акрополя расположен огромный театр и стоя — галерея для прогулок.

На Пергамском акрополе были построены в течение 3—2 вв. до н. э. два дворца с большими перистильными дворами в центре. Залы дворцов были облицованы

мрамором, полы украшены мозаиками. Славилась мозаика работы Сосия, называвшаяся «Невыметенный пол». Изображены были иллюзорно скорлупа орехов, косточки дичи и рыбы, кожура фруктов.

Среди архитектурных комплексов Пергама наиболее знаменит прославленный алтарь Зевса (около 180 г. до н. э.). Первый ярус, служивший ему основанием,

было создано теоретические основы этого строительства. Поэтому теперь приобретает особое значение архитектурная теория. Целый ряд архитекторов пишет трактаты — сочинения, в которых излагаются основы строительной науки и даются необходимые сведения по теории архитектуры. Важное место в этих трактатах уделялось архитектурным стилям. Если в классической греческой архитектуре орде-



18. Пергамский акрополь. 3—2 вв. до н. э. План

представлял собой подиум девятиметровой высоты, на боковых и задней стенках его был развернут грандиозный скульптурный горельефный фриз. На западной стороне подиума находилась широкая лестница, которая вела во второй ярус, к жертвеннику, занимавшему здесь центральное положение. Верхняя площадка (ее размеры $37,7 \times 34,6$ м) ограничивалась со всех сторон ионической колоннадой. Таким образом, она также представляла собой столь типичный для эллинистической архитектуры перистильный двор.

Этот памятник — еще один образец органического синтеза архитектуры, пластики и цвета. Размещение скульптурного фриза на цокольной части сооружения не свойственно греческой архитектуре. Здесь следует видеть влияние искусства Двуречья, в частности ассирийских дворцов, где рельефные ортостаты были поставлены в нижней части стен.

Для того чтобы вести в больших размерах строительство во многих городских центрах, строить одновременно сотни сооружений различного назначения, необхо-

ды — дорический, ионический, коринфский — не были канонизированы и обладали в каждом отдельном случае своими особыми своеобразными пропорциями, то в эллинистической архитектуре делается попытка установить известные каноны, наиболее удачные пропорции ордеров и их отдельных частей. Такой пропорциональной системой могли теперь пользоваться уже все архитекторы, даже малоквалифицированные.

Масштаб архитектурной деятельности в эллинистических городах определял отчасти и некоторое снижение технического уровня массового строительства. Это привело к плохой сохранности многих произведений эллинистического зодчества, и мы вынуждены пользоваться главным образом данными археологических изысканий, строить свои представления об эллинистическом зодчестве на основании различного рода реконструкций.

Эллинистическая архитектура имела исключительное значение, с одной стороны, для архитектуры Древнего Рима и, с другой — для многочисленных восточных го-

сударств, существовавших в более позднее время.

Изобразительное искусство. Изобразительное искусство эллинизма может быть разделено на три периода: ранний эллинизм — конец 4 в. до н. э. — первая половина 3 в. до н. э.; средний — вторая половина 3 в. до н. э. и первая половина 2 в. до н. э.; и поздний период — до 1 в. до н. э., когда Римская держава захватила все страны эллинистического мира.

Ведущими центрами художественной жизни становятся новые эллинистические столицы — Александрия, Пергам; из старых — Родос, продолжавший оставаться местом значительных художественных мастерских. Афины и Сикион играют второстепенную роль. Традиции великих мастеров классической эпохи легли в основу развития новых художественных направлений в искусстве эллинизма.

Наряду с монументами героического пафоса, прославляющими эллинистических владык, создаются и небольшие для частных домов украшения, изображающие маленького играющего ребенка. Наряду с образом идеальной красоты разрабатывается образ безобразной старости с натуралистической передачей некрасивых дряхлых черт. Бурные страсти героев Пергамского алтаря, ленивое спокойствие аллегорической фигуры, воплощающей реку Нил, сентиментальная изящная группа Эрот и Психея и грубая фигура сатира — таковы примеры различных по назначению, жанру и стилю произведений эллинизма, передающих все многообразие состояний, переживаний и действий человека.

В портретном искусстве эллинизма существуют разные направления. Одни продолжают традиции Лисиппа, другие создают произведения классического, то есть идеализированного типа.

К первому направлению следует отнести такой шедевр неизвестного греческого мастера, как бронзовая портретная статуя Диодоха (Рим, Национальный музей). Ил. 292 Необычайно остро охарактеризован эллинистический владыка, властный и вместе с тем подозрительный. Статуя Демосфена работы Полиевкта 280 г. до н. э. (Рим, Ватикан) также очень точно раскрывает образ знаменитого оратора и государственного деятеля. Интересен портрет сирийского царя Селевка Никатора (Неаполь, Национальный музей). Ил. 286

На знаменитой камее из сардоникса с портретами Птолемея II и Арсинои (Ленинград, Эрмитаж) образы идеализирова-

ны. Такая трактовка портрета отчасти зависит и от того, что в Александрии очень быстро были восприняты особенности царской власти в Древнем Египте, с обожествлением царя, с изображением его в виде идеального существа.

Александрийское искусство. Из новых эллинистических центров ранее других стала играть ведущую роль Александрия. Здесь работали мастера разных направлений. Одни художники, продолжая традиции Праксителя, создавали образы идеально прекрасных богов и богинь, другие, используя великие реалистические достижения Лисиппа в области пластической анатомии, композиционных приемов, изображали в бытовом жанре маленьких детей, стариков и старух, даже типы с физическими недостатками (горбун, Берлиш, Голландия, сударственные музеи; карлица, Тунис, музеи Алауи). Ил. 296

Кроме культовых статуй, в Александрии получила распространение многочисленная декоративная скульптура, садово-парковая и для украшения как дворца, так и частного дома.

Одним из излюбленных образов эллинизма, в особенности александрийского искусства, становится образ Афродиты, но сущность его по сравнению с пониманием классического времени изменяется. Афродита в эллинистическом искусстве приобретает характер гораздо более человеческий: она более кокетлива, жеманна, иногда и легкомысленна; богиня остается по-прежнему прекрасной, но утрачивает величавость олимпийского божества. Афродита, так называемая Медицейская, работы сыновей Праксителя — Кефисодота Младшего и Тимарха (римская копия в Флоренции, Уффици) композиционно близка Афродите Книдской Праксителя, но отличается более легкими пропорциями и главным образом иной характеристикой образа. Особенно интересны в таком же плане подлинные эллинистические работы — это статуя Афродиты из Кирены (Рим, Национальный музей) и из Сиракуз (Сиракузы, Археологический музей). Ил. 294

К кругу александрийских мастеров принадлежат и статуи старушки пастушки и старика пастуха (обе — Рим, палатца Консерваторе). Это старые, утомленные работой люди с натруженными руками и ногами. Их сухое старческое тело, вздутые жилы, согбенные плечи даны почти натуралистически. Такие фигуры стояли в вольерах в парках и должны были дополнять впечатление уголка сельской местности. Ил. 293

Такое же назначение имела и статуя снявшего сатира, так называемый «Сатир Барберини» (Мюнхен, Глинтотека). Вся эта грубая тяжеловесная фигура может служить воплощением лени, опьянения.

Чрезвычайно популярны в эллинистическом искусстве, в частности в Александрии, изображения маленьких детей. Такие статуэтки дарились в храм бога здоровья Асклепия в благодарность за исцеление, или помещались во внутренние дворик жилого дома как украшение, либо ставились как надгробный памятник на могилу.

Такого рода скульптурой является группа мальчика, борющегося с гусем, — рим-
на. 298 ская копия с бронзового оригинала Бозфа, мастера конца 3 — начала 2 в. до н. э. (Рим, Ватикан). Маленький мальчик, здоровый, жизнерадостный, схватил гуся за шею; тело ребенка передано с поразительной реальностью. В стиле Бозфа выполнено большое количество изображений детей, например прекрасная статуэтка маль-
на. 297 чика с уткой (Рим, Ватикан).

К периоду позднего эллинизма относится аллегорическая группа, изображающая реку Нил в виде возлежащей грузной мужской фигуры и играющих около него 16 малюток, символизирующих 16 локтей подъема воды (Рим, Ватикан). Отдельные фигурки детей очень выразительны, они выполнены в духе скульптур Бозфа. Старец Нил с длинными мягкими, как бы струящимися волосами, лениво и спокойно возлежащий, облокотясь на сфинкса, превосходно воплощает могучую египетскую реку. На задней стороне пьедестала низким рельефом изображен большой нильский пейзаж, воспроизводящий, вероятно, один из живописных ландшафтов Египта.

Пергам. Рядом с Александрией стоит Пергам, искусство которого процветало в период среднего эллинизма.

Пергамские цари поддерживали культурные связи с Афинами, подчеркивали свое уважение к их традициям. Главным божеством Пергама стала богиня Афина.

Цари Пергама создали не только библиотеку, соперничавшую с александрийской, но и настоящий музей искусства. Они скупали картины и статуи греческой работы и заказывали копии. Так были скопированы картины Полигнота в Дельфах, портрет Александра Лисиппа и многие другие.

Художественные традиции Скопаса и Лисиппа являлись ведущими в Пергаме.

Пергам не раз отражал нашествие с Балканского полуострова варваров галлов, и эти события были дважды запечатлены в памятниках искусства: Аттал I, портрет которого подобен портрету Александра Македонского Лисиппа (Берлин, Пергам-
на. 301 ский музей), в 220 г. до н. э. посвятил в Афинах серию скульптур, воспевавших победу греков над варварами, и Эвмен II в 180 г. до н. э. построил грандиозный монумент — алтарь Зевса, украшенный рельефами (рельефы в Берлине, в Пергамском музее).

В этих произведениях ярко выразились характерные черты пергамской школы: драматичность ситуации, динамика действия, патетичность, усложненное композиционное построение, резкие контрасты живого человека и мертвого тела, сильная пластическая форма, богатая игрою света и тени.

Группы, созданные при Аттале мастерами Эпигоном, Пироммахом, Стратоником и Антигоном из бронзы, стояли на Пергамском акрополе, и повторения их были выставлены на южной стороне Афинского акрополя как дар богам за победу.

Эти «дары Аттала» изображали сцены гигантомахии, амазономехии, битвы греков с персами и галлами. Производит сильное впечатление фигура юного силь-
на. 303 ного галла (Венеция, Археологический музей), распростертого на земле, как будто убитого наповал. Его соратник, смер-
на. 302 тельно раненный воин-галл (Рим, Капитолийский музей), делает последнюю попытку подняться с земли, но сознание уже покидает его, и голова тяжело клонится вниз. Страдальческая гримаса искажает лицо. Жесткие прямые пряди волос, сильное, но грубых форм тело, развитое в бою, а не на палестре, отличает галла от грека. Метко схвачен тот момент, когда через секунду воин упадет мертвым, что видно и в склоненной голове и в сгибающейся под тяжестью падающего тела руке, на которую он опирается и которая уже слабеет.

Еще более драматична группа: галл, не желающий сдаваться в плен и убивший свою жену, мертвое тело которой тяжело скользит вниз, хотя воин еще поддер-
на. 310 живает ее за руку (Рим, Национальный музей). Галл вонзил меч себе в шею около ключицы и тоже должен в эту же секунду рухнуть мертвым. Но в этот последний момент его жизни он успевает обернуться к врагам и торжествующим взглядом заявить, что умирает свободным. Эта группа производит сильное впечатление,

трагедия раскрыта ярко и выразительно в контрасте мертвой женской фигуры, одетой в хитон, и полной напряжения мощной обнаженной мужской. Мускулатура проработана очень подробно и рельефно. Вся группа построена на сложных ракурсах, предельное напряжение война подчеркнуто почти сверхъестественными поворотами головы.

Сохранились статуи раненого и обороняющегося персов, мертвой амазонки, гиганта, молодого галла. Причем и в распростертых на земле фигурах видно, что они как бы сражены в пылу битвы сразу на смерть.

Смерть, умирание, последний вздох разработаны с поразительной силой, наблюдательностью, даже натуралистичностью, например в голове (фрагмент статуи) мертвого перса (Рим, Национальный музей).

Развитие такого направления мы видим в большом фризе алтаря Зевса. Высокий цоколь алтаря, онойсанный фризом (высотой 2,3 м, длиной около 120 м), с изображением гигантомахии, был выполнен группой скульпторов, но по единому композиционному замыслу.

Кроме олимпийских богов, в битве принимает участие ряд божеств, или извлеченных из старых легенд, или просто придуманных. На западной стороне были изображены божества водной стихии, на южной — боги небес и небесных светил, на восточной, главной, — олимпийские боги и на северной — боги ночи и созвездий. Около пятидесяти фигур богов и столько же гигантов расположены тесно, переплетаясь друг с другом, фигуры выполнены очень высоким рельефом почти в круглой пластике, фон фриза густо заполнен развевающимися одеждами, крыльями, змеями.

Оружие, обувь, перья, мех обработаны так тщательно, что чувствуется их материальность. Фигуры были раскрашены, многие детали позолочены, высокий рельеф создавал глубокие тени, благодаря чему фриз легко читался на расстоянии. Имена богов и гигантов вырезаны на плинтусах и карнизах. Боги изображены в полный рост, большинство гигантов помещено в нижней части фриза, у многих из них вместо ног змеи. Изображена яростная битва в самом разгаре и в стремительном темпе. Главное место на восточной стороне занимали Афина и Зевс. Верховное олимпийское божество сражается сразу с тремя гигантами, поражая их перунами. Один из гиган-

тов, Порфирон, сопротивляется, два других уже побеждены. Зевс дан в сильном движении, подчеркнутым крупными складками одежды. Афина, в развевающейся одежде, схватила за волосы громадного крылатого гиганта Алкионея и легко отрывает его от матери-земли Геи, которая избрана у ног Афины появляющейся из пещер и взывающей о пощаде. Лица Алкионея и Геи полны страшной муки, душевной и физической. Трагизм погибшего гиганта, торжество богини выражены с предельной наглядностью. Богини — Афина, трехликая Геката, Артемиды, Мойры, Нике — богиня почив и другие участвуют в битве с такой же стремительной силой, решительностью, как мужские божества — Зевс, Аполлон, Арес.

Выше говорилось, что группа мастеров работала над фризом, некоторые из имен сохранились. Это Демониспад, Орест, Мелескрат, но какую часть рельефа исполнял каждый из них, сказать трудно. Ясно одно — художники принадлежали к разным направлениям искусства, вышли из разных школ. Одни были представителями нового пергамского стиля, ими выполнены группы Зевса и Афины, Нике, Гекаты и Артемиды и некоторые другие, хотя положение фигур Зевса и Афины явно заимствовано с центральной группы западного фронтона Парфенона: мастер, который создал фигуру Аполлона, держался традиций классического искусства; образцом для него служило искусство Фидия. Но, несмотря на такого рода различия, ни одна группа не выпадает из общего ритма, не нарушает единства художественного замысла, и вся композиция производит целостное впечатление.

На площадке второго яруса находился другой фриз — малый, или фриз Телефа, меньшей высоты и невысокого рельефа. Фриз посвящен мифу о Телефе, аркадском герое, который чтился в Пергаме. Это повествовательная картина, рассказанная совсем в других тонах и другом стиле, чем большой фриз. Спокойное развертывание событий, то на фоне пейзажа, то на архитектурном фоне, неторопливые движения действующих лиц скорее напоминают александрийские рельефы, чем патетическое искусство Пергама.

И большой и малый фриз выполнены руками очень опытных художников, великоленно знающих пластическую анатомию, свободно справляющихся с любыми ракурсами, легко передающих разнообразные эмоции.

По своему художественно-историческому значению алтарь может быть поставлен в ряд с Парфеноном и Галикарнаским мавзолеем. Это самое величественное сооружение эллинизма.

Известные нам пергамские памятники могут быть названы произведениями придворного искусства. В них прославлялась сила атталидов, подчеркивалось их значение как последников афинской культуры, как защитников Греции от нашествия варваров.

Пергамская школа оказала огромное влияние на многих мастеров, особенно из городов Малой Азии. Примером этому может служить статуя Афродиты (2 в. до н. э.), найденная на острове Мелос (Париж, Лувр). Открытая рядом со статуей надпись называет имя скульптора родом из Антиохии в Малой Азии. Фигура Афродиты крупных пропорций задрапирована в нижней части плащом, который богиня придерживала правой рукой. Мрамор на обнаженных частях тела мягко обработан, чем создается впечатление бархатистости кожи. Лицо богини классически прекрасно, но не холодно спокойно, а полно той внутренней страстности, которая характерна для женских образов пергамского искусства. К малоазиатскому художественному кругу принадлежит и группа борцов (Флоренция, Уффици). Сильные тела переплелись в клубок, в котором трудно разобраться с первого взгляда. Такая усложненность композиции характерна для позднего эллинизма.

Родос. Третьим большим художественным центром эллинизма был остров Родос. Художественная жизнь Родоса имела давнюю традицию, еще в 8—6 вв. до н. э. здесь процветали керамические мастерские.

Город Родос в северной части острова, построенный в конце 5 в. до н. э., играл в эллинистическую эпоху значительную экономическую и культурную роль. Здесь работали живописец Протоген и ученик Лисиппа скульптор Харес. Этот смелый мастер создал одно из семи чудес древности — колосса Родосского. Огромная, до 30 м высотой, бронзовая фигура бога солнца Гелиоса опиралась ногами на берега гавани, но уже в 227 г. до н. э. статуя разбилась при землетрясении.

К родосской школе 3 в. до н. э. причисляют и знаменитую статую Нике Самофракийской (Париж, Лувр), стоявшую в виде победного монумента на скале острова Самофракия (в северной части Эгейско-

го моря). Богиня в стремительном порыве как бы взлетает с постамента, оформленного в виде носа корабля. Могучие крылья раскрыты за ее спиной, тонкая одежда, плотно прилегая, обрисовывает стройное тело.

На Родосе работали в конце 2 в. до н. э. скульпторы Аноллоний и Таврисск, родом из малоазиатского города Трааллы. Копия их произведения — «Казнь Дирки», или так называемый «Фарнезский бык», найдена была в Риме (Неаполь, Национальный музей). Сюжет этой группы навеян трагедией Еврипида «Антиопа». Мифологические герои Зет и Амфион мстят Дирке за оскорбление их матери. Они хотят привязать Дирку к рогам дикого быка. Стремление мастеров показать свою виртуозность в ракурсах, в точности передачи анатомического строения идет за счет ясности и цельности композиции. Несмотря на мастерское исполнение каждой фигуры, произведение кажется перегруженным, нарочито усложненным. Следует отметить выбор сюжета: момент взят трагический — обреченность Дирки, неизбежность страшной казни — вот идея этой скульптуры.

Таким же настроением безнадежного отчаяния и смертельного ужаса проникнута знаменитая группа Лаокоона с двумя сыновьями, созданная Агесандром, Поллидором и Афинодором в середине 1 в. до н. э. (Рим, Ватикан). Небольшой алтарь с драшировкой служит опорой для фигур Лаокоона и младшего сына, уже падающего от укусов змей. Страшная неминуемая гибель всех троих выражена различно: старший сын еще не чувствует мук и с ужасом смотрит на отца, который делает отчаянные попытки бороться со змеями, младший сын уже не держится на ногах, он гибнет. Особенно удачна фигура Лаокоона при виде гибели своих сыновей его физические муки усугубляются душевными страданиями. Дыхание его прерывается, кажется, что он издаст вопли, лицо искажено нечеловеческими муками. Поверхность лица и тела передана очень подробно, с явным желанием показать, выделить каждый отдельный мускул. Такая измельченность формы резко бросается в глаза и несколько разбивает общее цельное впечатление. Не совсем удалась художникам фигуры сыновей: их пропорции уже взрослых юношей не соответствуют масштабу фигур. Композиция носит характер рельефа, и положение главной фигуры явно заимствовано с фриза Пергам-

ского алтаря, именно с фигуры Алкнонея. Правая рука Лаокоона реставрирована, она была в таком движении, как у гиганта, то есть согнута к голове, что придавало более замкнутый плавный характер общему силуэту всей группы. Лаокоон открыт в развалинах терм Тита в Риме в 1506 году и долго считался наряду с Аполлоном Бельведерским вершиной греческого искусства.

Теперь, когда нам хорошо известны памятники периодов наивысшего расцвета художественного творчества, мы видим в Лаокооне хотя и виртуозное по исполнению, но в общем уже упадочное произведение, лишённое величественных идей классического искусства, их ясности и силы чувства, искусства расцвета эллинизма.

Живопись. В заключение главы скажем о произведениях эллинистической живописи. В Александрии реалистическое искусство 4 в. до н. э. получило свое дальнейшее развитие в живописном портрете, в ландшафтной живописи и в карикатуре. Именно в Александрии был разработан так называемый пыльный пейзаж, где на фоне берегов Нила действуют комические фигурки пигмеев (фреска, Неаполь, Национальный музей). Этот сюжет стал впоследствии очень популярен в римской стенной живописи в мозаиках.

Живописец Перейк (хотя происхождение его точно неизвестно), вероятно, также работал в Александрии. Он изображал цирюльни, башмачные мастерские, ослика с поклажей, писал натюрморты. За содержание своих картин он получил в древности прозвище Живописец мусора. Однако этот низменный жанр имел огромный успех не только в эпоху эллинизма, но особенно в Риме.

В Пергаме также процветала живопись. Литературные источники называют картину на тему битвы с галлами. Среди стенных картин Помпей и Геркуланума можно найти такие, которые и по сюжету, и по ряду деталей изображений, и по художественному стилю могут считаться копиями с пергамских оригиналов. Из Геркуланума происходит большая стенная картина, которую связывают с пергамской живописью. Это Геракл и его сын Телеф, которого кормит лань (Неаполь, Национальный музей).

В 146 г. до н. э. римляне разрушили цветущий город Коринф. К 1 в. до н. э. в их руки перешло владычество над народами Малой Азии. Грозное, победное, ни-

чем не сдерживаемое наступление римлян несомненно вызвало глубочайшую тревогу, настроение безнадежности, краха в среде греческого населения.

Многие греческие произведения второй половины 2—1 вв. до н. э. проникнуты духом мрачного пессимизма и безнадежности. Творчество последнего из великих греческих живописцев мастера 1 в. до н. э. Тимомаха из малоазийского города Кизика тоже окрашено в эти тона. Его знаменитые картины были написаны на мифологические темы, но эпизоды выбраны такие, где художник мог показать сильные патетические чувства. Это — Медея, Ифигения в Тавриде, Горгона. Сохранилось изображение Медеи в живописи Помпей и Геркуланума (Неаполь, Национальный музей). Медея задумала страшную месть изменившему ей мужу Язону. Она решила убить своих детей. На картине был изображен момент, когда Медея только подошла с мечом к беззаботно играющим детям. Противоположные чувства раздражают ее — любовь к детям и яростная ревность. Она отвернулась от детей, не находя еще сил убить их. Патетика героев Тимомаха иная, чем патетика фриза Пергамского алтаря, где гиганты не скрывают в пылу битвы своей ярости, боли и ужаса. Чувства Медеи спрятаны глубоко; герои одиноки в своем страдании. Медея как бы окаменела, горе ее выражается в полных отчаяния глазах: крепко сжав руки, она сдерживает рыдания.

Искусство Тимомаха завершает ряд творений великих греческих мастеров, работавших над психологической характеристикой своих героев, над раскрытием их душевного состояния. Это — Полигнот, Паррасий, Тиманф, Аристид, Скопас, Апеллес, Лисипп, мастера пергамских скульптур. Тимомах раскрывает в своих произведениях глубины человеческих чувств. Широкий охват тем, глубокое решение их, сильные психологические характеристики мы найдем именно в греческой живописи.

Развитие в эллинизме положительных научных знаний, более глубокое и точное познание природы в какой-то мере способствовали развитию широкого интереса в искусстве не только к изображению человека, но и природы и ее даров.

Искусство эллинизма в значительной мере определило развитие античного искусства в последующие века. Рим и его провинция, далекие Индия и Средняя Азия испытали самое сильное его влия-

ние. Глубина и широта эллинистического искусства давали возможность другим народам с самостоятельной культурой находить в нем для себя адекватные образы и художественные приемы.

Причерноморские греческие города. В 3—2 вв. до н. э. в причерноморских греческих городах продолжает развиваться строительство. В Херсонесе и Ольвии строят новые удобные дома эллинистического типа. Руины больших зданий в Пантикапее и других центрах свидетельствуют о наличии храмов и общественных сооружений дорического и ионического ордера. Многочисленные фрагменты капителей, резных фризов и карнизов в Херсонесе говорят о высоком мастерстве резьбы по камню.

В эпоху эллинизма в Северном Причерноморье продолжает господствовать художественный стиль, общий и для метрополии. Таковы, например, херсонесская мозаика из гальки, покрывающая пол частных терм, или лепная скульптура из того же города (например, голова варвара пергамского стиля). Из Пантикапея происходят прекрасные каменные гермы, резные

деревянные саркофаги, расписная облицовка внутренних стен.

Во 2—1 вв. до н. э. в причерноморских колониях происходят события, нарушившие прежнее течение жизни. Войны понтийского¹ царя Митридата в первой половине 1 в. до н. э. с Римом, вовлечение Боспора и Херсонеса в эту борьбу, а также активное наступление на греческие колонии скифов и сарматов повлекли за собой постепенное изменение в культуре и в искусстве. Так, например, на Боспоре с конца 2—1 вв. до н. э. сокращается приток мраморных художественных изделий из метрополии, в частности из мрамора, получает развитие надгробная скульптура из местного камня известняка. Это были поколенные драпированные фигуры, решенные в классическом стиле, хотя более упрощенной грубоватой моделировки. Все больше начинают в это время появляться надгробные стелы из известняка с изображением в рельефе покойного и его семьи. Позже, в 1 в. до н. э.—2 в. н. э., такие стелы становятся типичными для искусства Северного Причерноморья.

¹ Понтийское государство лежало на южном берегу Черного моря.

ИСКУССТВО ЭТРУРИИ

В Италии до римского владычества, кроме городов Великой Греции, самой значительной культурной областью была Этрурия — область, лежащая на западной стороне полуострова к северу от Тибра до реки Арно и ограниченная с востока Апеннинскими горами.

Политически Этрурия представляла собою союз 12 городов, причем каждый из них являлся центром объединения нескольких более мелких городов и поселений. Наиболее значительными и древнейшими центрами Этрурии были города: Вейи на правом берегу Тибра недалеко от Рима, Цере, Тарквинии, Ветулония на побережье моря; позже укрепляются и богатые города в глубине страны — Вульчи, Клузиум, Перузия, Аретинум. Во главе каждого союза стояла аристократическая жреческая каста — лукумоны.

Этрусские знатные роды сосредоточили в своих руках большие материальные богатства, а остальная масса свободного населения была бесправна и подчинена аристократической верхушке.

В 8 в. до н. э. проникают на территорию Италии финикийские торговцы, менявшие изделия финикийских ремесленников на продукцию сельского хозяйства Этрурии. В начале 7 в. до н. э. финикийцам приходится конкурировать с греческими купцами, которые к концу 7 в. до н. э. вытесняют их. Греческие художественные изделия становятся важной статьей импорта Греции в Этрурию.

В период наибольшего политического могущества в 6 в. до н. э. этрусские владения распространились и на долину реки По, на Лациум и на часть Кампании, где движение этрусов на юг встретило отпор греческих колоний. До конца 6 в. до н. э. этрусская династия царей правила Римом. С начала 5 в. до н. э. Этрурия начинает терять свое преобладающее положение в Средней Италии и Тирренском море. Изгнание в конце 6 в. до н. э. последнего этрусского владыки Рима Тарквиния Гордого нанесло ущерб могуществу Этрурии. С 5 в. до н. э. Рим начал военные действия

против Этрурии, сначала за правый берег Тибра и позднее за всю территорию Этрурии.

Во время войн с Римом старые торговые связи Этрурии с Грецией отнюдь не прерываются, а остаются такими же крепкими; главным поставщиком художественной продукции, особенно в виде расписных ваз, становятся еще с середины 6 в. до н. э. Афины.

Период с конца 5 в. до н. э. был временем ожесточенной борьбы Этрурии с Римом. К 280 г. до н. э. Этрурия уже вся оказалась под властью Рима. После окончания войны в 3—2 вв. до н. э. этрусские города восстановили свои хозяйственные силы; и эти столетия могут быть названы временем второго процветания Этрурии.

В 1 в. до н. э. Этрурия была заселена римскими ветеранами, и культура Этрурии постепенно теряет свои специфические черты.

Развитие римского искусства во многом обязано старой художественной культуре этрусов, но все-таки последняя оказалась недостаточно сильной, чтобы отстоять свою художественную самостоятельность. Римляне ввели свой, латинский язык, свои порядки и обычаи; этруски были согнаны с родных мест; и уже ко 2 в. н. э. этрусский язык стал мертвым языком, а этруски смешались с другими италиками и римлянами.

Архитектура. Этрусское искусство богато памятниками и разнообразно в своих художественных формах. В высшей степени характерны для этрусского искусства погребальные сооружения, их украшения и инвентарь. От многочисленных цветущих городов Этрурии осталось чрезвычайно мало — это главным образом оборонительные стены, руины храмов и ничтожные остатки жилых домов. В руинах оборонительных стен, опоясывавших этрусские города на юге и в центре страны, мы находим остатки городских ворот, перекрытых различными вариантами сводов, от самого простейшего, так называемого ложного свода до полуциркулярного со зна-

чительным расстоянием между опорами. Примером последнего могут служить так называемые ворота — порта Марция и порта Августа в Перудже (3 в. до н. э.).

Этрусские храмы известны в двух вариантах: большие храмовые сооружения с тремя целлами и глубоким колонным портиком (тип храма, описанный Витрувием) и небольшие храмы с двухколонным портиком и одной целлой (тип храма в Алатри). Этрусские храмы в отличие от греческих стояли на высоком пьедестале — так называемом подиуме. Они имели деревянное перекрытие, поддерживаемое деревянными же или каменными колоннами, а также двускатную кровлю с сильно выступающим карнизом и обычно богато декорировались терракотовыми деталями. В этрусских храмах применялся так называемый этрусский, или тосканский, ордер, представлявший собой своеобразный этрусский вариант греческого дорического стиля. Колонны этого ордера не имели капители, но включали базу и капитель, сходную с капителью греческого дорического стиля. Тосканский ордер, несомненно, сложился под влиянием греческих архитектурных сооружений, возведенных в архаический период в пределах Великой Греции (храм Геры (I) в Пестуме и другие).

Этрусские гробницы разнообразны по своему устройству — пещерные гробницы с фасадом, высеченным на поверхности скалы и так называемые изолированно стоящие гробницы. Последние имели заупокойную камеру, располагающуюся ниже уровня земли, а выше устраивалась насыпь (тумулус) конической формы, опоясанная внизу каменным кольцом — так называемой крепидой. Этрусские гробницы этого типа оказали воздействие на архитектуру аналогичных сооружений Древнего Рима (см. дальше мавзолей Августа и Адриана).

Архитектура заупокойных камер этрусских гробниц, с одной стороны, и дошедшие до нас этрусские погребальные урны — с другой, помогают определить облик этрусских жилых домов, прямоугольных в плане, перекрытых четырехскатными крышами с сильно свисающими концами. В центре крыши находилось обычно сквозное отверстие, так называемый комплювий, через которое освещалось главное помещение дома — атриум, вокруг него располагались жилые и хозяйственные помещения. Тип жилых домов этрусов с атриумом продолжал разви-

ваться в архитектуре республиканского Рима, где атриум составлял центр официальной половины римского жилого дома.

Изобразительное искусство этрусов 8—7 вв. до н. э. развивается под значительным влиянием восточного искусства и со второй половины 7 в. до н. э. греческого.

Привозные художественные изделия Востока, серебряные чаши, кубки, греческие расписные вазы служили образцами для этрусских мастеров, которые смело перерабатывали, варьировали восточные и греческие мотивы, приспосабливали их в произведениях искусства согласно своим эстетическим требованиям. К 8—7 вв. до н. э. относятся знаменитые комплексы погребальных вещей из больших этрусских подземных склепов, например великолепные золотые, серебряные и бронзовые предметы из могилы Регуллины-Галацци¹ близ Цере.

Во второй половине 7 в. до н. э. появляется украшение склепов росписью. Наиболее полное представление о стиле 7 в. до н. э. мы можем себе составить по росписи в гробнице Кампана в Вейях. Склеп вырезан в скале и состоит из двух камер с каменными ложами. Две каменные статуи львов фланкируют наружный вход. Стена против входа, по бокам двери во вторую камеру, украшена в два яруса росписью с изображением покойного верхом на коне в сопровождении демонов смерти, сфинкса и диких животных. Все фигуры обведены темным контуром, плоскости локально окрашены. Пропорции человеческих фигур соблюдены в общем правильно, но рисунок сухой и жесткий.

6 — начало 5 в. до н. э. — время расцвета экономического и политического положения Этрурии и расцвета ее искусства. В Тарквиниях процветают живописные мастерские, в Вейях работает знаменитый скульптор Вулка, которого римляне пригласили к себе для украшения храма Юпитера Капитолийского; Цере славится керамическими изделиями, Клузиум — пластикой из камня, особенно рельефами. Из греческого искусства этрусские художники используют не только художественные приемы, но заимствуют мифологические образы; Силен, Менада, Гермес, Аполлон, Геракл, Зевс теперь часто встречаются в этрусских произведениях.

¹ Этрусские могилы получили название в науке по имени археолога, открывшего гробницу, или по сюжету росписи, украшающей стены склепа.

Если в искусстве 7 в. до н. э. преобладали образы животных, реальных и фантастических, то теперь человек становится главной темой искусства. Появляются новые сюжеты в росписи и в рельефе: заупокойный пир, оммаживание, охота, спортивные и гладиаторские игры.

В росписях и склепах встречаются элементы пейзажа, деревья, цветы, и в одном случае нам известен большой приморский пейзаж — это могила Охоты и Рыбной ловли (Тарквиния).

Форма художественного выражения в 6 в. до н. э. во многом условна. В живописи и рельефе это проявляется в расположении корнуса в фас при профильном положении бедер, глаза в фас при профиле лица. Условно раскрашено темно-коричневым мужское тело, а женское — светлым. Но вместе с тем этруские мастера в течение 6 столетия до н. э. овладевают правильным построением пропорций, изображением разнообразных движений, выразительностью жеста. Большое внимание в этот период уделяется натюрморту — различной утвари, мебели, одежде. Такова роспись могилы Лвиц (Тарквиния).

В отличие от греческой этруская скульптура создавалась не из мрамора (залежки которого были открыты на территории Италии лишь в 1 в. до н. э.), а из глины и бронзы либо из местных пород камня — известняка и травертина.

Замечательными образцами терракотовой скульптуры являются большие саркофаги с изображением на крышке возлежащих супругов, статуя Аполлона (Рим, музей виллы Юлия) и части статуи Гермеса из Вей, а также многочисленные терракотовые раскрашенные антефиксы с головами Силена и Менады.

В первой половине 5 в. до н. э. усиливается влияние греческого классического искусства в этрусской живописи и пластике именно в пропорциях фигур, которые становятся более стройными, и в тоне лица, приближающегося к середине 5 в. до н. э. к классическим формам.

Тяжелое время войн с Римом во второй половине 5—4 вв. до н. э. не могло не отразиться и в искусстве. Сокращается число роскошных расписных склепов в связи с обеднением многих старых знатных родов. Главными свидетелями художественной деятельности того времени являются теперь скульптуры из глины, местного камня и бронзы, литье из которой достигает удивительного совершенства. Примером может служить знаменитая

бронзовая скульптура Химеры (Флоренция). Бронзовые изделия, коробки и зеркала с гравировкой говорят о высоком мастерстве рисунка.

Под влиянием греческой архитектуры этрусские храмы строят из камня и фронтоны украшают терракотовыми скульптурами.

Живопись Этрурии конца 5—4 вв. до н. э. продолжает находиться под большим влиянием греческого искусства. Грандиозные композиции Полигнота, разработка живописных проблем в работах Зевксиса, Паррасия, Тимаффа и великих живописцев фиванско-аттической и сиконской школ 4 в. до н. э. знаменовали собою столь блестящий расцвет греческой живописи, что значение этого художественного явления вышло далеко за пределы Греции.

В росписях 6 и первой половины 5 в. до н. э. главное место отводилось картинам пиров, музыки и танцев, состязаниям колесниц. В росписях конца 5—3 вв. до н. э. мы видим другое настроение: мрачные картины подземного мира, неумолимые строгие владыки Аида — Плутон и Прозерпина, страшные демоны — чудовища, угрожающие покойным и терзающие их. Если еще и рисуются картины заупокойных пиров, то участники их полны грусти и печали.

Замечательными примерами росписи этого периода являются могила Чудовищ³¹⁷ в Тарквиниях и могила Щитов (Тарквиния).

В 4 в. до н. э. и в последующие столетия большое место занимает в этруском искусстве портрет — не только скульптурный, но и в росписях в гробницах. Таковы, например, изображения покойных³¹⁸ в могиле Щитов, где показаны загробный мир, подземные божества и демоны.

В 3—2 вв. до н. э. Этрурия под властью Рима пережила свой второй хозяйственный и культурный подъем, хотя и не такой блестящий, как в 5—4 вв. до н. э. Искусство этого периода продолжает развиваться по двум главным направлениям: одно связано с эллинистическим искусством, другое — традиционно-местное. Пастетика пергамской школы нашла свой отклик в работах этрусских художников. Примером влияния эллинистического искусства могут служить терракотовая фигура божества (вероятно, Аполлона) 3 в. до н. э. с фронтона храма в Фалериях; роспись могилы Тифона, где гиганты со змеиными ногами повторяют образы Пер-

ИСКУССТВО ЭТРУРИИ

гамского алтаря. В росписи могилы Тифона видна развитая живописная техника: полутонами, игрою света и тени передана моделировка обнаженного тела гиганта.

Яркая самобытность этрусского искусства больше всего проявилась в этот период в скульптурном портрете. Теперь широко входит в погребальный обычай захоронение в саркофагах и урнах из терракоты, реже камня, с изображением возлежащего покойного на крышке.

Портрет на саркофаге или урне чаще н.л. 31 является только физиономический и редко поднимается до психологического. Таковы, например, портреты на саркофаге неизве-

стного (Вольтерра, Этрусский музей) 2 в. до н. э., из Тарквиний, на саркофаге Марции Сеянты (Флоренция, Археологический музей). Все они отличаются большой портретной точностью, без всякой идеализации передающей нам облик этрусков.

Хотя в начале 1 в. до н. э. началась интенсивная романизация Этрурии, местные художественные мастерские еще продолжают работать в старых традициях. К числу таких позднеэтрусских памятников н.л. 31 принадлежит большая бронзовая статуя оратора; на статуе начертано по-этрусски имя оратора — Авл Метелл (Флоренция, Археологический музей).

ИСКУССТВО РИМА

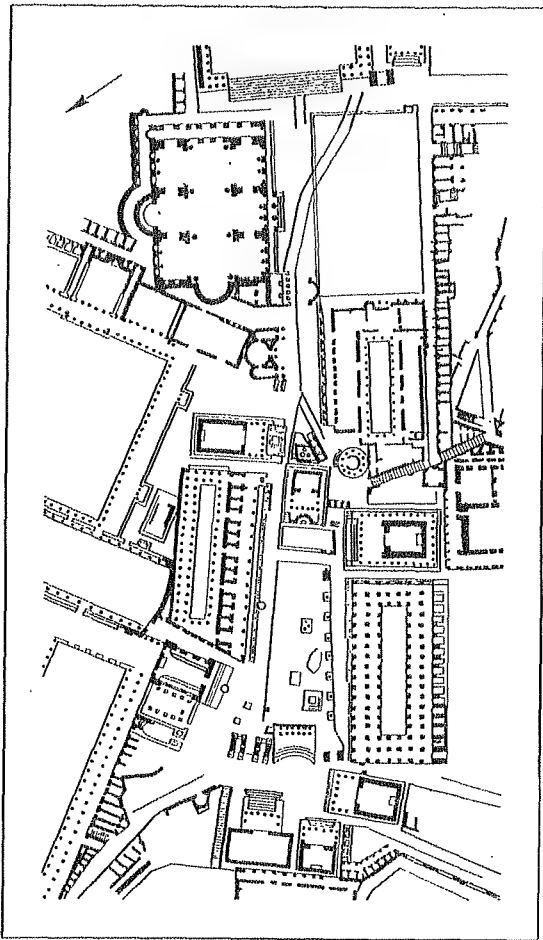
ИСКУССТВО РИМСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

История Рима начинается как история небольшой родовой общины на Тибре, становится затем историей Апеннинского полуострова и к середине 2 в. до н. э. превращается в историю Средиземноморья. С 8 по 6 в. до н. э. в римской общине шел процесс разложения родового строя. Лучшие земли и политическую власть присвоила родовая аристократия — патриции. Основную массу населения составляли плебеи — средние и мелкие земледельцы, а несколько позже — ремесленники и торговцы, жившие в городе. Рабов было мало. Рабство носило патриархальный характер. К концу 6 в. до н. э. Рим становится аристократической рабовладельческой республикой. Высшим органом власти был сенат, целиком находившийся в руках патрициев. Народные собрания и выборные магистраты зависели от сената. Укрепление и развитие республиканского строя осуществляется в процессе борьбы патрициев и плебеев за землю (основная масса плебеев), за политические права (богатая верхушка плебеев). В результате патриции вынуждены были согласиться на включение в правящую группу богатых плебеев. Формируется новая патрициано-плебейская аристократия, получившая название нобилитет. Объединение Италии под властью Рима создавало благоприятные условия для развития рабовладельческой экономики, особенно в сельском хозяйстве, являвшемся основной отраслью хозяйства, где существенную роль играла организация римских колоний на территории Италии, призванная удовлетворять нужды мелких и средних землевладельцев и укреплять господство Рима на завоеванной территории. Для культурной истории Рима большое значение имело завоевание греческих городов Южной Италии, ускорившее приобщение римлян к более высокой греческой культуре, изучение греческого языка, греческой литературы, философии. Конституция римской аристократической республики обеспечивала господство нобилитета — аграрной знати.

С 60-х годов 3 в. до середины 2 в. до н. э. рабовладельческий Рим вел кровавые войны за господство во всем Средиземноморье. Решающими этапами этой борьбы явилось разрушение Карфагена — главного соперника Рима — и превращение Греции и Македонии в римские провинции. К середине 2 в. до н. э. Рим становится мощной средиземноморской державой. Значительно увеличилось число рабов, в сельском хозяйстве создаются крупные рабовладельческие латифундии, труд рабов используется в ремесле, торговле и т. д. Постепенно дешевый рабский труд вытесняет труд свободных людей. В среде свободных граждан формируются новые социальные группы: паразитический люмпен-пролетариат — с одной стороны, всадники — денежная знать — с другой. Особенно остро это проявилось в варварски-примитивном управлении римскими провинциями, отданными на откуп частным лицам. Углубляются классовые и внутриклассовые противоречия. Конституция римского города-государства уже не может обеспечить управление огромной державой, основанной на беспощадном угнетении рабов и свободной бедноты. Кризис республики нашел свое выражение в гражданских войнах, потрясавших Рим с 30-х годов 2 в. до конца 1 в. до н. э. Это были восстания рабов, угрожавшие иногда самому существованию римского рабовладельческого государства (восстание Спартака), широкие демократические движения и, в первую очередь, движения мелких земледельцев (подобные движению Гракхов), восстания угнетенного населения Италии (Союзническая война) и провинций, и, наконец, это была борьба за политическое преобладание между нобилем и всадниками (аграрной и торговой денежной знатью). Для защиты классовых интересов римских рабовладельцев в условиях жестокой классовой борьбы нужна была сильная централизованная власть. Гражданские войны закончились поражением угнетенных и падением аристократической республики. Временная

военная диктатура, подобная кровавой диктатуре Суллы, коллективной диктатуре триумвиров, единоличному правлению Цезаря, сменилась к концу 1 в. до н. э. принципатом — наследственной диктатурой, прикрытой республиканской оболочкой.

Архитектура. Город Рим, где сосредоточено подавляющее большинство памятни-



19. Форум Романум в Риме. 4 в. до н. э. — 4 в. н. э. План

ков периода поздней республики и императорской эпохи, возник, по преданию, еще в 8 в. до н. э. Центр Рима сложился в пределах болотистой равнины, ограниченной тремя холмами — Капитолием, Палатином и Квириналом, где и образовалась центральная площадь Древнего Рима — Римский форум (форум Романум). Форум имел назначение торговой и общественной площади, облик его сложился уже ко 2 в. до н. э. В дальнейшем еще пять форумов примкнули к первому (им-

ператорские форумы Цезаря, Августа, Веспасиана, Нервы и Траяна).

Форум Романум приобрел в результате постепенной, разновременной застройки асимметричный характер (рис. 19). Отдельные постройки, возникавшие на свободных участках, теснились одна около другой. Этим архитектурный комплекс форума периода республики принципиально отличался от асимметрично спланированного Афинского акрополя, где все было создано на основе единого художественного замысла.

У подножия скалистого Капитолия в 80-х гг. 1 в. до н. э. было построено здание Государственного архива — Табуляриума, на фасаде которого впервые из дошедших до нас сооружений была применена римская архитектурная ячейка (ордерная аркада) — типично римская архитектурная система, совмещающая два взаимопротивоположных принципа перекрытия — архитравный (балочный), связанный своим происхождением с Грецией, и сводчатый, воспринятый римлянами у этрусков.

Перед Табулярием в разное время возникли храмы — богини Конкордии (Согласия) и Веспасиана (конец 1 в. н. э.). На юго-западной стороне форума был построен храм Сатурна, рядом с ним большая базилика Юлия и далее — храм легендарных близнецов Диоскуров — Кастора и Полукса. Противоположная, северо-восточная сторона форума ограничивалась более ранней по времени постройки базиликой Эмилия. Торцовые узкие части форума завершались ораторскими трибунами — рострами. Главная трибуна находилась на стороне Капитолия. Справа от нее возвышалась триумфальная арка Септимия Севера начала 3 в. н. э.

Сооружения Древнего Рима периода республики свидетельствуют о полном овладении греческими архитектурными ордерами. Монументальные сооружения этого времени строились главным образом из каменных пород — известняка, туфа, частично из мрамора.

Среди сохранившихся памятников монументального зодчества периода республики наиболее известны три круглых храма богини Весты, построенные во 2—1 вв. до н. э. Один из них был сооружен на форуме Романум в центре Рима, второй — на берегу Тибра, на так называемом форуме Боариум (Бычий рынок) и третий — в 30 километрах к востоку от Рима в Ти-
воли (древнем Тибуре). Во всех этих хра-

мах применен коринфский стиль, излюбленный римлянами, воспринятый ими у Греции. К 1 в. до н. э. относится находящийся близ форума Боариум небольшой храм Фортуны Вирилис, представляющий собой уникальный образец раннего римского храма псевдоперинтерального типа с ионическими колоннами.

На форуме Ромулум в середине 1 в. до н. э. Юлием Цезарем была построена названная уже нами базилика Юлия — второе по размеру римское сооружение этого типа и новый форум — форум Цезаря. Этот форум представлял собой новый тип сооружения такого рода. Он воспроизводил эллинистический перистильный двор коринфского ордера, в глубине которого стоял посвященный Венере, богине-покровительнице и мифологической прародительнице рода Юлиев, храм италийского типа с одной целлой. Вместо живописной постановки различных по своему назначению построек — храмов, общественных зданий на форуме Ромулум, новый форум впервые показал жителям Рима строго спланированный комплекс, прославлявший одного человека — полководца, диктатора Юлия Цезаря.

Изобразительное искусство. Римское искусство формировалось в тесном взаимодействии и под влиянием этрусского и греческого искусства, но не следовало всецело по чужому пути, а выработало свои характерные особенности.

В греческом изобразительном искусстве господствующими были образы богов, мифологических героев, атлетов. Портретное искусство в Греции зарождается относительно поздно (в середине 5 в. до н. э.) и хотя достигает большой художественной высоты, но не является господствующим жанром искусства. В Риме же, наоборот, именно портрет получил доминирующее значение, и именно в портрете, особенно в скульптурном, проявилось своеобразие римского искусства.

В греческой живописи больше всего было произведений на мифологические темы, как в монументальных росписях, так и в станковой картине, получившей распространение со второй половины 5 в. до н. э. В Риме же рано развивается станковая картина повествовательного характера, рассказывающая о конкретных событиях. Широкое распространение получила стенная декоративная живопись, частью которой являлась тематическая картина. Типичным для Рима был также исторический повествовательный рельеф.

Искусство времени республики известно нам по немногим памятникам архитектуры, значительному числу скульптурных произведений, главным образом портретов поздней республики (конец 2—1 вв. до н. э.), стенной живописи Помпей и Геркуланума (2—1 вв. до н. э.). Литературные источники дополняют наши сведения о характере искусства этого интересного и важного периода римской истории.

Скульптура. Древнейшим произведением первых десятилетий республики является знаменитая бронзовая капитулийская волчица (Рим, палатца Консерваторе), памятник, ставший на долгие века символом Рима. Превосходная техника бронзового литья и характер трактовки животного говорят, что это работа этрусских мастеров. Капитулийская волчица по времени предшествует этрусской химере и близка ей по мастерству. Сохранились также терракотовые украшения храмов 6—5 вв. до н. э., рельефные декоративные фризы и фрагменты фигур от фронтонных композиций, исполненные еще всецело в этруском стиле.

Согласно сложившемуся культу предков знатные римляне чтили умершего старшего в роде. Они заказывали скульптурные изображения покойного либо в виде стелы, которую ставили на могилу, либо в виде портретных бюстов, так называемых *имагинес*, которые хранили дома в особых шкафах. Изображения умершего делались из глины, дерева, камня, реже из бронзы и воспроизводили только бюст. На похоронах кого-либо из членов рода несли изображения предков, тем самым создавалось впечатление, будто бы в погребении участвуют все предки.

Раннереспубликанских скульптурных портретов сохранилось очень немного. Мастера 1 в. до н. э., работая над портретом, точно следовали натуре, часто, вероятно, уже по мертвому лицу, ничего не изменяя, сохраняя все мелкие подробности.

Значительную группу римских портретов начала и первой половины 1 в. до н. э. объединяют ярко характерные приемы трактовки; как бы ни были разнообразны черты портретируемого, выражение лица всегда мертвенно спокойное, на гладком лбу проложены тонкие морщины, взор безжизнен и глазное яблоко запало, рот сжат, концы губ опущены, резко обозначены скулы, сильно натянута кожа на щеках. От носа к концам губ идут резкие глубокие складки. Волосы коротко подстрижены и плотно прилегают к черепу. Голова

совершенно прямо поставлена, иногда чуть-чуть откинута. Моделировка жесткая, малопластичная; складки кожи переданы гравированными линиями. Характерными примерами могут служить мужские портреты неизвестных из музея виллы Юлия, виллы Торлония (Рим), из Национального музея г. Кисти, из Национального музея в Неаполе.

Характерными для республиканского портрета являются небольшие размеры бюста, захватывающего половину плеч и срезанного прямо под ключицей. Портреты этой группы преследуют прежде всего одну задачу — как можно точнее передать физиономические особенности изображаемого лица. Однако лучшие портреты воскрешают перед нами образы суровых стойких республиканцев — государственных деятелей, завоевателей, создателей грандиозной державы.

Портреты республиканского времени изображают почти исключительно мужчин и, как правило, очень пожилого возраста; портретные изображения женщин, детей, юношей помещались на надгробных стелах. Лица женщин так же очень точно, без всякой идеализации передают некрасивые грубоватые черты покойных, как и портрет неизвестной из Национального музея в Неаполе. В этом женском образе ярко выступает характерная особенность римского искусства: отсутствие всякой идеализации, протокольная передача всех деталей без исправления недостатков лица, без приукрашивания. В этом можно видеть известное влияние этрусского искусства: достаточно сравнить римские портреты с портретными изображениями на этруских урнах и саркофагах.

Под влиянием греческого психологического портрета круга Лисиппа и эллинистических появляются портреты более одушевленные: живое выражение передается движением бровей, напряжением мышц лба, выразительным взглядом. Жизнь образу придает и легкий поворот головы. Таков, например, портрет Юлия Цезаря из Тускулума, где этот выдающийся государственный деятель и полководец представлен уже пожилым энергичным человеком с умным взглядом и спокойным выражением лица. Волосы проработаны волнистыми свободными прядями, плоскости лица мягко промоделированы.

С развитием общественной жизни, с ростом значения полководца-завоевателя, государственного деятеля, законодателя

появляется в Риме не только надгробная, но и почетная статуя римлянина, закутанного в тогу, так называемый *тогатус*. Большой широкий плащ-тога надет поверх туники и драпируется всегда одинаково; перекинута через плечо тога образует три группы округлых складок: на груди, у пояса, у колен и внизу. По этой схеме тога расположена и на многих статуях и на широко известной статуе римлянина с портретами предков в руках (Рим, палатца Консерваторе).

Такой же рисунок драпировки, только более мягкий, сохраняется и на статуях 1—2 вв. н. э. Композиционно статуи *тогатуса* очень просты — это прямостоящая фигура с опорой на одну ногу и со слегка отставленной другой; общая плоскостность построения нарушается лишь легким движением рук.

В развитии римского искусства, в частности портрета, и в республиканскую эпоху и в более поздние периоды можно видеть различные художественные течения. Вкусы римских заказчиков были разнообразны, одни придерживались традиционного физиономического портрета, другие — почитатели греческой культуры и искусства — брали греческие произведения за образец.

Живопись портретная и повествовательная известна нам по литературным свидетельствам. Плиний упоминает живописные портреты, которые размещались на нарисованном родословном дереве. Когда появились такого рода живописные портреты, сказать точно нельзя, но о тематической живописи Рима мы можем говорить более определенно уже с конца 4 в. до н. э. Главным источником наших сведений о римской живописи с этого периода и до начала 3 в. до н. э. являются письменные данные. Древнейший известный нам римский живописец Фабий, прозванный за занятия живописью Пиктор («живописец»), живший в конце 4 в. до н. э., расписал стены храма богини Спасения. В середине 4 в. до н. э. еще один храм, в Риме украсился живописью. Известный римский трагический поэт Пакувий расписал храм на Бычьем форуме.

Но не в росписях храмов выразилась характерная черта римской живописи. Военные победы римлян требовали своего воплощения в искусстве. Во 2—1 вв. до н. э. в Риме создаются картины с изображением битв и триумфов. Батальные картины должны были точно воспроизводить местность, где происходила битва, и распо-

ложение войск. Такие картины возли в триумфальном шествии и выставили в общественных местах для всеобщего обозрения. На картинах исаались и портреты триумфаторов в белых тогах с пурпурной каймой, шествовавших во главе войска или на колеснице. Под влиянием греческого искусства стали изображать в виде аллегорических фигур побежденные города, а позже даже завоеванные реки и горы.

На вопрос, какого именно стиля могли быть батальные римские картины, отвечает фрагмент росписи гробницы, открытой на. зина Эскилине в Риме (Рим, палеццо Консерваторе). Роспись была сделана на светлом желтоватом фоне; надписи гласят, что это Марк Фаниус и Квинтий Фабиус, первый — вождь племени осков, плея умбров¹, второй — римлянин. В третьем нижнем ярусе — битва. Роспись одежд и вооружений сделана красным, зеленым, желтым, черным и белым. Контур довольно резко обозначен, но в складках одежда намечена светотенью. Здесь изображены сцены каких-то определенных военных эпизодов, рассказ, видимо, ведется по ходу действительных событий. Это специфически римская черта новостовательной картины, впоследствии так блестяще воплощенная в рельефах колонны Траяна и Марка Аврелия. Рисунк на фрагменте из гробницы на Эскилине сделан рукою не очень искусного художника, но стоит на уровне этрусской живописи 4 в. до н. э. Фигуры в общем правильно построены, но маловыразительны и однообразны по движению.

Завоевание Греции и эллинистических государств сопровождалось грандиозным грабежом греческих городов. Наряду с рабами, разного рода материальными ценностями вывозились в Рим в огромном количестве греческие статуи и картины. Так были перевезены в Рим произведения Скопаса, Праксителя, Лисиппа, Апеллеса, Тимоха и многих других великих греческих мастеров.

Влияние греческого искусства сказалось в живописном убранстве внутренних помещений жилого дома, именно в применении росписи по штукатурке. Характер стеной декорации таков же, как и в эллинистических городах, то есть подражание облицовке цветными мраморами и яшмой. Этот прием росписи в Италии получил в науке название «I декоративный стиль»,

раньше всего открытый в Помпеях. Здесь этот прием росписи был заимствован из греческих городов Кампания и юга Италии, но римляне постепенно по-своему переработали систему декорации стены и создали свои характерные приемы. Все архитектурные детали, пилястры, карнизы, цоколи, полочки, отдельные квадраты делаются на стене объемно из штукатурки и потом расписываются. Следовательно, суть I декоративного (так называемого инкрустационного) стиля заключается, собственно говоря, в расписывании архитектурных деталей стены.

I декоративный стиль существовал в Италии в течение 2 в. и до 80-х гг. 1 в. до н. э. Примером такой росписи может служить роспись дома Саллюстия в Помпеях.

С 80-х гг. до н. э. в Италии появляется новая система декорации стен, так называемый II декоративный стиль, существовавший до первых десятилетий 1 в. н. э. (20-х гг.). Теперь стены комнат не обрабатываются архитектурными объемными деталями, а остаются совершенно гладкими. Декорируется стена архитектурными деталями — колонками, пилястрами, сложным карнизом, нишами, но все это изображается средствами живописи. Впечатление объемности колонн достигается изображением цоколя и антаблемента в перспективном сокращении. Цоколь и антаблемент выступают вперед, за ним как бы на расстоянии в глубине находится плоскость стены.

Применение перспективных правил к росписи стены показывает архитектурные детали не так, как они могли быть в действительности, а так, как их видит глаз человека, входящего в эту комнату. II декоративный стиль называют архитектурно-перспективным. В декорацию стен вводятся тематические картины, которые в большинстве случаев повторяют или варьируют произведения греческих классических и эллинистических художников.

Примером переработки эллинистических пейзажей может служить знаменитая стеновая роспись II стиля из дома богатого римлянина на Эскилине холме около 80 г. 1 в. до н. э.¹ (Рим, Ватикан). Стена живописно разделена пилястрами, за которыми виднеются большие картины на тему приключений Одиссея. Сохранились части семи картин. На фоне величе-

¹ Племена Лациума.

¹ Высота росписи 2 м, длина сохранившегося фрагмента 14 м.

ственных пейзажей голубоватых и лиловатых тонов изображены в небольшом масштабе фигуры Одиссея, его спутников на острове волшебницы Кирки, у легендарных лестригонов и в подземном царстве. Художник хорошо владеет изображением человеческой фигуры, свободно и правильно ее рисует в любом положении. Персонажи даны по отношению к окружающему пейзажу в очень мелком масштабе, что выразительно подчеркивает дикость и фантастичность страны лестригонов и царства Плутона.

Замечательным памятником живописи середины I в. до н. э. являются росписи двух больших вилл близ Помпей. Это вилла Мистерий и вилла Фавия Синистра в районе современного селения Вискореале. Богатая вилла в шестьдесят комнат с перистилем и атриумом, названная теперь по сюжету большой многофигурной композиции, украшающей стены одной из комнат, виллой Мистерий, расписана во II декоративном стиле. В зале, размером 7×5 м, цоколь раскрашен темными и светлыми горизонтальными полосами. На фоне стены пурпурно-красного цвета, разделенной тонкими плоскими зеленого тона плинтами на квадраты и увенчанной меандром и бордюром под пестрый мрамор, размещены фризовобразно около тридцати фигур почти в натуральную величину. Композиция посвящена мистериям в честь Диониса. Здесь изображены Дионис, Ариадна, крылатая богиня, свлены, сатиры и участники мистерий: девушки, матроны и мальчик.

Образцом этой росписи, вероятно, служила греческая композиция, которую мастер, повторяя в помпейском доме, несколько видоизменил, приспособившись к размеру зала. Роспись сделана рукой опытного художника: почти все фигуры построены анатомически правильно; особенно превосходно нарисованы крылатая богиня, обнаженная танцовщица и группа матрон с коленнопреклоненной девушкой. К недостаткам следует отнести некоторую статичность всех фигур, даже несмотря на изображение сильного движения и резких поворотов, жесткость и линейность складок одежды у большинства фигур. Высокое мастерство художник показал в цветовом решении всей росписи, которая построена на сочетаниях желтых и зеленых тонов с сиреневыми, пурпурными и черно-лиловыми. Эти цвета и яркий интенсивный фон стены превосходно оттеняют цвет лиц и обнаженных тел.

Фигуры освещены ровным мягким светом, как бы струящимся с потолка и не дающим резких теней. Хорошо написано обнаженное тело; короткими мазками кисти, которые следуют округлости тела, передаются мягкие переходы света и тени. Некоторые группы построены в трех планах, но фигуры поставлены так тесно, что мало чувствуется глубина; фигуры скорее выходят в пространство зала, чем уходят в глубь стены; этим еще больше подчеркивается значимость фигур.

Второй из названных нами помпейских вилл — вилла Фавия Синистра — большой, богатый, состоящий из трех десятков комнат дом, замечателен росписью ряда помещений. Особенно интересны росписи спальни, столовой, расписанных во II декоративном стиле, причем каждое помещение по-иному.

Столовая, или триклиний, — большая квадратная в плане комната украшена с особым величием многофигурной композицией. Стены зала расчленены живописными колоннами и коринфскими капителями. Над колоннадой видны уходящие вдаль строения. Художник — знаток и любитель перспективы — рисует, поражая зрителя иллюзорностью, галереи и многоколонные портики.

В интерколумниях размещены фигуры довольно крупного масштаба: это сидящие на 329 в креслах важные матроны, мужчина с жезлом, стоящий старик, вероятно, философ, и стоящие девушки. Толкование всех этих фигур различно, в них видят и портреты хозяев дома, и мифологические персонажи, и исторические лица. Фигуры отличаются объемностью и пластичностью форм, композиционным построением, подчеркивающим глубину пространства и живописность складок одежды.

В той же вилле Фавия Синистра можно видеть роспись другого рода. Это пейзаж, 332 которые украшают спальню. На высоком, живописно обозначенном цоколе написаны плинтасы и колонны, между которыми раскрываются пейзажи, изображающие город с улицами и домами, площади с портиками и храмами, сельские местности со скалами, ручьями, кустами и беседками. Эти пейзажи, кроме того что они являются высокохудожественными картинами, интересны еще тем, что дают нам представление об античных театральных декорациях, описание которых сделал в своем сочинении «X книга по архитектуре» римский архитектор Витрувий.

Искусство времени республики заложило основы дальнейшего развития римского портрета, повествовательной картины, рельефа, стеной декоративной живописи.

Широко используя достижения греческого искусства, римляне в этот период выработали свой собственный художественный стиль.

ИСКУССТВО РИМСКОЙ ИМПЕРИИ 1 в. до н. э.—1 в. н. э.

Принципат Августа. Восстания рабов, движения свободной бедноты, борьба провинций нанесли смертельный удар рабовладельческой аристократической республике. С 31 г. до н. э. начинается новая страница в истории Рима — история империи.

Сущность политического переворота, приведшего к империи, заключалась в превращении временной военной диктатуры в монархию, фундамент которой был заложен Октавианом Августом (30 г. до н. э.—14 г. н. э.). Подобно Цезарю, Октавиан стремился избежать резкой ломки внешних форм республиканского строя. В Риме функционировали сенат, народное собрание, выборные магистраты. Однако важнейшие государственные должности были сосредоточены в руках военного диктатора — Октавиана. Новый государственный строй получил в науке название принципата. По сути дела это была монархия, обставленная и замаскированная республиканскими учреждениями. Установление принципата решало основную политическую задачу времени — сплочение рабовладельческой верхушки в масштабах империи, решительное подавление эксплуатируемых. Новая форма правления удовлетворяла интересы побилей, всадников и провинциальной аристократии. На службу этим интересам принципат поставил наемную армию и начавшую складываться имперскую бюрократию. «Материальной опорой правительства было войско... а моральной опорой — всеобщее убеждение, что из этого положения нет выхода, что если не тот или другой император, то основанная на военном господстве императорская власть является неотвратимой необходимостью»¹.

После многолетних гражданских войн римские рабовладельцы стремились прежде всего к восстановлению нормальной жизни. Лозунг *Pax Romana* (римский мир), выдвинутый Октавианом Августом, находил поддержку во всех слоях населения. Официально в своей внутренней политике Октавиан всемерно подчеркивал служение миру и восстановление «добрых старых обычаев» республиканского Рима, что не мешало ему быть беспощадным по отношению к рабам, вопреки республиканским традициям учредить культ императора и вести активную захватническую внешнюю политику. В отношении провинций Октавиан Август продолжал политику Цезаря: постепенно осуществляется переход от бесконтрольного ограбления провинций к их более планомерной эксплуатации.

Прекращение гражданских войн создает благоприятные условия для развития экономики. Значительный подъем переживает сельское хозяйство Италии, в котором ведущей фигурой становится средний земледелец. Интенсивная городская жизнь способствовала развитию ремесленного производства. Текстильные, металлические и керамические изделия вывозились в самые отдаленные области империи.

Эпоха раннего принципата была «золотым веком» римской литературы и искусства. Расцветает творчество лучших римских поэтов: Вергилия, Горация, Овидия, историка Тита Ливия; складывается классический римский стиль, оказавший огромное влияние на последующее развитие западноевропейской культуры.

Октавиан Август и его помощники заботливо поддерживали те направления в литературе и искусстве, которые отвечали духу официальной идеологии. Прославление «божественного Августа», воспевание римского мира, идеализация старины становятся главными мотивами творчества римских поэтов и художников.

¹ Ф. Энгельс. Бруно Бауэр и раннее христианство. — К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., т. 19, с. 310—311.

Римская империя в середине и второй половине I в. н. э. Время правления Юлиев Клавдиев характеризуется дальнейшим укреплением императорской власти, формированием императорского бюрократического аппарата, повышением удельного веса провинций в экономической и политической жизни империи. В экономике Италии происходят существенные сдвиги. Усиливается процесс концентрации земельных владений, начинается упадок сельского хозяйства, обусловленный низкой производительностью рабского труда. Обычным явлением становится дробление латифундий на мелкие участки и сдача их в аренду земледельцам-колонам. Распространение колоната — новой формы земельных отношений, близкой к феодальной, — можно рассматривать как один из симптомов кризиса рабовладельческого способа производства. Политически Италия сохраняет свое преимущественное положение в империи, но богатства, притекавшие из провинций, не могли полностью устранить явлений кризиса. Правда, города еще жили интенсивной жизнью, но общая линия развития вела к сужению рынков сбыта италийского ремесла.

Наметившийся спад италийской экономики совпал с известным оживлением хозяйственной жизни римских провинций. Однако отдельные провинции и части провинций развивались неодинаково. Рост рабовладения и товарно-денежных отношений сопровождался разорением мелких свободных производителей. Классовый гнет усугублялся гнетом иноземным, гнетом Римской империи. В первой половине I в. н. э. в ряде провинций развертывается широкое народно-освободительное движение. Во главе таких антиримских выступлений часто стояли представители местной рабовладельческой верхушки, борющейся за право участвовать в управлении империей. Но крупные землевладельцы и рабовладельцы Италии, оправившись после потрясений гражданской войны, не хотели больше мириться с потерей политической власти и стремились к возрождению аристократической республики. Наряду с сенатской оппозицией империи грозили восстания рабов, движения плебейских масс в Риме, народно-освободительные движения в провинциях. В такой обстановке императоры вынуждены были стать на путь террора. Однако держаться только насилем было невозможно, и императоры увеличивали средства на содер-

жание армии, организовывали увеселения и бесплатные раздачи хлеба для плебса, пытались упорядочить аппарат управления (особенно Клавдий). Эти меры истощали государственную казну и влекли непомерный рост налогов, особенно в провинциях. Получался порочный круг: поборы увеличивали оппозицию, рост оппозиции вызывал новые и новые поборы. Все эти противоречия особенно остро обнаружилось в правление Нерона — последнего представителя династии Юлиев Клавдиев. При Нероне восстали Британия, Галлия, Иудея, волновался римский плебс, активизировалась сенатская оппозиция. После самоубийства Нерона в 68 г. н. э. разразилась гражданская война (68—69 гг. н. э.). Внешне основной линией этой войны была борьба за власть между полководцами провинциальных легионов, а по существу это была борьба провинциального и италийского плебса против италийской рабовладельческой знати, поддерживаемая провинциальной знатью¹, стремящейся занять свое место в управлении государством. В этой борьбе победил командующий римской армией в Иудее Веспасиан Флавий, положивший начало династии Флавиев (69—96 гг. н. э.).

С этого момента Римская империя становится на путь превращения империи в империю всех рабовладельцев Средиземноморья, невзирая на их племенное происхождение.

Тем самым был сделан новый важный шаг по пути укрепления императорской власти и смягчения внутренних противоречий империи.

Архитектура. Искусство конца I в. до н. э. — I в. н. э. служило укреплению авторитета императорской власти, проводившей идею божественности императора, прославляло его силу и щедрость.

Значительно возросшее в эпоху республики строительство оказалось в условиях империи уже недостаточным. Для обеспечения его дальнейшего развития и возведения самых различных общественных сооружений большого объема получает широкое распространение конструктивная система, основанная на сочетании в конструкции стен и перекрытий обожженного кирпича с так называемым римским известковым бетоном. В этих конструкциях кирпич вводился в виде ребер, арок, горизонтальных связей или в качестве пластов,

¹ Особенно знатью бывших эллинистических государств.

чередовавшихся с бетонными слоями. Применение этой бетонно-кирпичной системы сделало возможным возведение сводов и куполов большого пролета. В то же самое время эта система позволила широко использовать на постройках некавалифицированную рабочую силу — труд рабов, которые вели кладку или замешивали бетон. Сложные кирпично-бетонные

городской жизни строятся форумы, общественно-административные здания — базилики, зрелищные сооружения (театры, амфитеатры, цирки), термы, дворцы и жилые дома, храмы, мемориальные сооружения, мосты, акведуки, триумфальные арки и многое другое.

Архитектура конца 1 в. до н. э. — начала 1 в. н. э. отличалась большой простотой композиционных решений. В форуме Августа получили дальнейшее развитие композиционные приемы, примененные в более раннем форуме Цезаря. Новый форум представлял собою площадь (100 м длины) с высокой, в 36 м, стеной (рис. 20). В глубине по оси площади на высоком подиуме с лестницей на торцевой стороне помещался псевдоперипатеральный храм коринфского ордера, посвященный Марсу Ультору (Марсу-мстителю). К храму с боковых сторон примыкают два полукружия, оформленные в свое время полуколоннами с нишами и статуями между ними. Полукружия эти развивают и обогащают композицию форума.

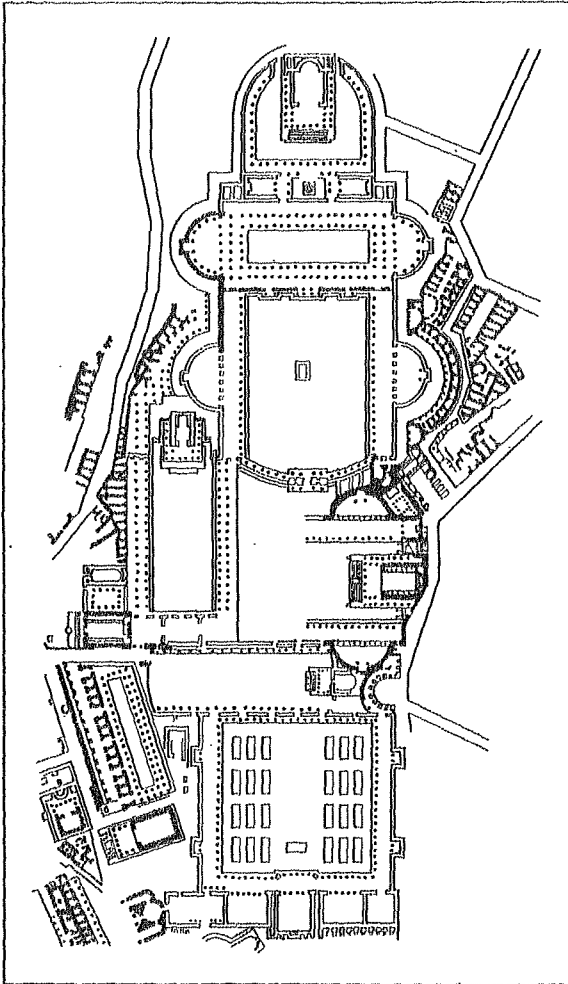
Входящий на форум Августа должен был чувствовать себя как бы в огромном замкнутом пространстве. Глухие стены отгораживали посетителя от внешнего мира, сосредоточив его внимание на храме. В храме, главной святыне Рима времени Августа, хранили триумфальные инсигнии и трофеи, отсюда после жертвоприношения полководцы уходили в поход.

Представляет значительный интерес построенный в 13 году до н. э. театр Марцелла — единственный частично сохранившийся в Риме театр античной поры. В отличие от греческих театров театр Марцелла основан не на скате холма, а на субструкциях и имеет трехъярусный фасад, оформленный посредством применения системы римской архитектурной ячейки. До нашего времени сохранились лишь два нижних яруса этого театра.

Архитектурно-конструктивная система, примененная в театре Марцелла, использовалась во всех римских театрах.

В Риме был построен мавзолей Августа — большое, высотой 44 м, сооружение цилиндрической формы (диаметр 89 м), завершенное высокой копической озелененной насыпью. Этот величественный монумент, который строился больше 30 лет, господствовал на просторном Марсовом поле близ Тибра.

К первой половине 1 в. н. э. относится также и ряд инженерных сооружений, в частности грандиозный акведук (подпро-



20. Императорские форумы. 1 в. до н. э. — 2 в. н. э. План

сооружения облицовывались снаружи известняком-травертином или же мрамором. Известна фраза историка Светония о том, что Август застал Рим глиняным, а оставил его мраморным. Эта фраза отражает тот технический переворот, который произошел в строительном деле в начале императорского периода.

В Риме в связи с расширением границ государства, усилением торговли и ростом

под) Клавдия, частично сохранившийся до нашего времени.

Жилое строительство шло по линии как возведения частных домов типа особняков (домусы), так и многоэтажных доходных домов (инсулы). Последние заполняли собой центральную часть Рима.

Многочисленные жилые дома — домусы сохранились в Помеее. В них сплелись вались черты этрусских домов и домов эллинистического типа. От первых в римский жилой дом перешел атриум — центральное помещение официальной части жилого дома, от эллинистических зданий — перистильный двор, который являлся центром жилой, интимной части дома, располагавшейся за официальной частью. Типичным примером помпейских жилых зданий является известный дом Веттиев.

При Нероне был построен в 50 г. н. э. архитектором Рабрием дворец, занимавший вместе с садами колоссальные участки на холмах Палатине и Эсквилине.

Грандиозное императорское поместье в центре города включало, кроме дворца, группы строений, термы, фонтаны, акведуки, разнообразные увеселительные павильоны; парки, большое озеро, рощи и виноградники, сады были наполнены многочисленными статуями.

Внутреннее убранство дворца отличалось сказочным великолепием: например, вращающийся потолок столовой был выложен пластинками слоеной кости, во время пира потолок раздвигался, и оттуда сыпались цветы. Стены комнат были облицованы различными сортами мрамора и так обильно украшены позолотой, что и дворец получил название «Золотого». Дворец был разрушен почти целиком при Флавиях, на его месте были построены Колизей и термы Тита и Траяна.

В это время в Риме создаются два форума — форум Веспасиана и форум Нервы. Композиция форума Веспасиана повторяет в увеличенных масштабах композицию форума Цезаря.

Ко времени правления Флавиев относится возведение грандиозного сооружения так называемого Колизея, на месте ранее здесь существовавшего дома Нерона. Колизей — самый большой амфитеатр Древнего Рима, имеющий овальную в плане форму. Амфитеатр этот был рассчитан на 56 тысяч зрителей, наблюдавших здесь бои гладиаторов, травлю диких зверей и всевозможные пантомимы. Архитектурная система Колизея построена на приме-

нении кирпично-бетонных субструкций, поддерживающих облицованные в свое время мрамором места для зрителей. Снаружи Колизей представляет собой трехъярусную систему, основанную на применении римской архитектурной ячейки. Три ордера, расположенные поярусно (внизу — тосканский, выше — ионический и в третьем ярусе — коринфский), доминируют высоким аттиком, завершающим всю композицию. Внешние диаметры Колизея составляли 188 и 156 метров, а диаметры арены соответственно равнялись 86 и 54 метрам. Высота внешней, ограждающей стены после надстройки ее аттиковым этажом достигала 48,5 метра.

Гигантская, поистине развораживающаяся, оконанная травертином стена Колизея, поярусно разработанная системой арок, производит поистине потрясающее впечатление и сейчас — через многие века, когда фактически осталась лишь часть сооружения, когда оно утратило в обработке фасада свою скульптуру, располагавшуюся в пролетах арок, многие детали. Не сохранились и места для зрителей, в свое время облицованные мрамором. Можно представить себе, как выглядело это титаническое сооружение во времена императоров. Колизей, как и многие другие монументальные сооружения античного Рима, всей своей массой, своими гигантскими размерами, строгой ритмикой всех элементов зримо, реально утверждал незыблемость социального строя своей эпохи, его идеологию и политическую систему.

Театры и амфитеатры сооружались в Риме и других городах империи в большом количестве.

Римские столичные постройки служили для них образцами и источниками подражания. Некоторые сохранились до нашего времени в сравнительно хорошем состоянии. Особенно известны в Южной Франции амфитеатры I в. н. э. Нима, Арля, театр в Оранже.

Ко времени Флавиев относится возведение дворца Флавиев на Палатине, сооруженного архитектором Рабрием. Планировочно-пространственная структура дворца генетически была связана со схемой римского жилого дома. Центральная часть здания состояла из парадного зала — таблинума, перекрытого мощным коробовым сводом. По сторонам зала находились небольшая базилика и модельня (ларариум). Позади располагался перистильный двор и, наконец, парадное помещение — триклиний, с двумя гостиними.

На форуме Романум при Флавиях были построены храм Веспасиана и однопролетная арка Тита, отличающиеся простотой и четкостью архитектурных форм. Последняя была сооружена в честь взятия войсками императора Тита Иерусалима. Высота ее равна 15,4 метра.

Изобразительное искусство. В изобразительном искусстве времени Августа складывается особый официальный стиль, ярко проявившийся в портрете и рельефе. В основе художественной формы стиля ранней империи лежит греческое классическое искусство 5—4 вв. до н. э.

Скульптура. Величественный стиль Фидия, идеальная атлетическая красота статуй Поликлета лучше всего подходили для выражения новых идей. Скульптурные портреты Августа и членов его семьи значительно отличаются от портретов республиканского периода.

Портретные статуи и бюсты императора изображают Августа молодым, во цвете лет, атлетического сложения и классической красоты. Известное нам описание наружности Августа не вполне соответствует этим изображениям: он был роста невысокого и хрупкого телосложения с правильными чертами лица. В портретах сохранено только общее сходство.

Широко известна теперь статуя Августа из Прима Порты (Рим, Ватикан). Император предстает перед нами в спокойной величественной позе, в панцире военачальника, с жезлом, приподнятой рукой приветствующим свои легионы. Статуя выполнена из итальянского каррарского мрамора, была, как и греческие скульптуры, раскрашена. Подпорка у ног сделана в виде дельфина с сидящим на ней малюткой Амуром. Дельфин — атрибут Венеры, которую род Юлиев и принадлежащий к нему Август считали своей божественной прародительницей. Амуру приданы портретные черты внука Августа — Гая Цезаря. На панцире императора изображены боги неба и земли, аллегорические фигуры, олицетворяющие покоренные провинции Галлии и Испании, и фигура парфянина, возвращающего богу Марсу римское знамя, отлитое у римского войска еще до правления Августа. Украшения на панцире являются рассказом о конкретных событиях и могут быть названы чисто римским новостовательным рельефом.

Август, хотя и показан в парадном вооружении, изображен босым, как греческий

бог и герой. И не только в этой детали выразилось подражание греческим произведениям искусства, но главное — в идеализации образа. В основе статуй Августа лежит классическая скульптура школы Поликлета.

Несмотря на идеализацию образа, портретные черты Августа выступают достаточно ясно. Общее настроение уравновешенности, величавого спокойствия, которым проникнуто это произведение, характеризует официальный римский стиль.

То же можно сказать и о статуе Августа в виде верховного жреца в тоге, накинутой на голову и драпирующей всю фигуру.

Портреты Ливии — жены Августа передают индивидуальные черты этой властной и энергичной императрицы. На портрете из Помпей, где Ливия изображена еще совсем юной, и на портрете копенгагенского музея (Ню Карлсберг, Глиптотека), где она показана уже немолодой, видно, как художники — создатели этих портретов подражают классическому образу — в простоте строгой прически и в лице, трактованном плавно переходящими гладкими плоскостями.

В портретах частных лиц августовского времени продолжает развиваться старая традиция реалистического римского портрета. Таковы, например, портреты Агриппы (Париж, Лувр), зятя Августа, и мужской портрет в Эрмитаже.

При ближайших преемниках Августа — Тиберии и Каллигуле официальный стиль продолжает традиции предшествующих десятилетий.

Портреты императора Тиберия (Берлин, Государственные музеи) настолько похожи на портреты Августа, что некоторые экземпляры даже трудно определимы иконографически.

Ярким и выразительным памятником конца 1 в. до н. э. является алтарь Мира (13—9 гг. до н. э.), сооруженный в Риме на Марсовом поле. Он представлял собою прямоугольную (11 м) в плане ограду, оформленную коринфскими пилястрами и скульптурными рельефами. Внутри ограды на верхней площадке, к которой с восточной и западной сторон вели лестницы, находился сам алтарь. Внутренняя часть ограды была декорирована излюбленным в римской архитектуре фризом из черепов жертвенных быков (букраниев), пышных гирлянд из листьев и плодов. Наружная сторона ограды разделена горизонтально на два яруса: на нижнем —

украшения из сложного растительного орнамента из листьев и побегов акафа, на верхнем — фигурные композиции.

По сторонам восточного входа в верхнем ярусе помещены были рельефы: богиня земли Теллус и богиня Рома, по сторонам западного — Эней — мифологический герой, сын Венеры, родоначальник рода Юлиев, учреждающий культ пенатов в Лациуме, и волчица с близнецами Ромулом и Ремом. На фризах северной и южной сторон — торжественное шествие жрецов Августа с семьей и сенаторов.

Лучше других сохранились рельефы с богиней Теллус и с Энеем. Теллус, держащая на коленях двух малюток — мальчиков, две богини — воплощение стихий, сидящие одна на лебеде, другая на морском драконе, растения, лежащий у ног Теллус бык и пасущаяся овца выполнены в духе александрийского эллинистического искусства и, вероятно, мастером той школы.

Александрийский стиль сказывается и в характеристике образов и свободном композиционном построении, во введении лапидарных деталей, в трактовке одежды и, наконец, в фигурках малюток, столь похожих на мальчиков на статуе Нила.

Рельефы со сценами процессий носят ил. 339 ной характер. Обращает на себя внимание известное сходство с процессией Панафиней на фризе Парфенона; мастер алтаря Мира явно старался следовать ему. Но римский художник должен был считаться с портретным сходством изображаемых и необходимостью одеть всех в длинные туники и тоги; он не мог нарушить торжественное шествие изображением наклонившейся или резко повернутой фигуры или полуобнаженной, как на фризе Панафиней. Строгая сдержанность римских патрициев, внешняя благопристойность, официальность положения участников шествия — все заставляло художника искать и подходящее композиционное решение.

Плотно одна к другой поставленные фигуры, плавное движение в одну сторону, иногда нарушаемое легким поворотом фигуры или только головы, обилие почти одинаковых драпировок делают фризы алтаря несколько однообразными по ритму и рисунку, но превосходно выражающими идейный замысел сюжета. Это истинно римское произведение, где строго повествовательный рассказ не мог быть нарушен волею художника.

Той же идее прославления императора, божественности его власти посвящен и знаменитая каменная из сардоникса (Вена, ил. 338 Историко-художественный музей). На большой камее изображения расположены в два яруса. В верхнем полуобнаженный Август в такой же позе, как и на эрмитажной статуе, сидит рядом с богиней Ромой; у ног императора орел Юпитера. У трона Августа группа богов: Океан, богиня земли Теллус с рогом изобилия и богиня, венчающая Августа венком. Около Ромы колесница с Тиберием и Германиком (полководец, приемный внук Августа) и богиня победы Виктория. В нижней части два военачальника и солдаты воздвигают трофеи на завоеванной территории; на земле сидят в горестных позах пленные варвары.

На камее сочетаются типично римский повествовательный рассказ о завоевании новых областей и сцена апофеоза с портретными фигурами и изображением божества, трактованных в духе греческого искусства. Вероятно, каменная вырезана греческим мастером, но по заказу императора сюжет был строго разработан, и резчик обязан был ему следовать.

Искусство времени Клавдия, Нерона и династии Флавиев отличается в своих художественных формах от искусства предыдущего периода. Странительство в Рим приобретает грандиозные размеры, Рим превратился к концу I в. н. э. в великолепнейший город античности, приобрел облик столицы мировой державы. Новые постройки должны были не только равняться по красоте и изяществу греческим классическим храмам и портикам, но превзойти роскошью и пышностью колоссальные сооружения Древнего Востока — храмы Египта, эллинистические дворцы Александрии и Пергама.

Как в архитектуре теперь усложняется план сооружения (например, дворец Нерона), увеличиваются масштабы зданий, богаче становится их внешнее и внутреннее убранство, так и в изобразительном искусстве происходят изменения в стиле портрета, повествовательного рельефа и декоративной живописи.

Если для художников времени Августа образцом служили произведения греческого классического искусства, то во времена Нерона — Флавиев заказчики уже не удовлетворяются портретами в духе строгого классицизма и требуют работ иного стиля. Новые художественные формы, которые вырабатываются к середине I в. н. э.,

близко связаны с эллинистическим искусством, в частности с искусством пергамского круга. Большая реалистичность, динамичность, живописность, эмоциональность, театральная приподнятость характеризуют искусство середины и второй половины 1 в. н. э. Портретная статуя императора Клавдия (Рим, Ватикан) уже показывает новый подход к натуре. Статуя изображает Клавдия в виде Юпитера, почти обнаженного, с плащом, драпированным вокруг бедер и перекинутым через руку. Хотя формы тела идеализированы в духе культовой статуи, по лицу приданы индивидуальные черты. По традиции реалистического римского портрета здесь показан без прикрас немолодой и некрасивый человек, но лицо его не бесстрастно: эмоциональная характеристика этого бездарного и незадачливого властелина раскрыта очень убедительно.

Изменяется и характер лепки лица: вместо гладких, плавно переходящих одна в другую плоскостей портретов августовского времени мы видим гораздо более пластическую моделировку, более дробную трактовку поверхности лица, более живописную прическу.

Портреты Нерона-мальчика и особенно Нерона-императора (Рим, Национальный музей) отчетливо показывают новый стиль в портретном искусстве. Жестокое одутливое лицо Нерона с низким лбом и тяжелым взглядом говорит, как далеко отстояло римское портретное искусство от идеализации времени Августа. Известно, что Нерон заказывал свои скульптурные и живописные портреты колоссальных размеров и выставлял эти изображения на видных местах.

Наиболее полное развитие новый стиль реалистического портрета приобретает в последнюю треть 1 в. н. э. Портрет в круглой раме (Остия, музей) изображает пожилого человека с дряблой кожей на щеках и шее, но с живым взглядом и энергичным выражением лица. В бюсте Веспасиана (Коенгаген, Нью Карлсберг, Глинтгофен) также отброшена всякая идеализация: хитроватый, умный, насмешливый пожилой человек не скрывает своего возраста: наоборот, годы должны свидетельствовать о житейской мудрости и опыте императора. И портрет Веспасиана и многие портреты его современников отличаются рельефной лепкой, большой дробностью плоскостей, сложной извилистой линией профиля. В статуе Тита в тоге, которая задрапирована по традиционной схе-

ме, пропорции фигуры так же, как и лицо, ярко индивидуальны, что особенно заметно по сравнению со статуей Августа в виде жреца. Портретная статуя основателя династии Антонинов — Первы конца 1 в. н. э. (Рим, Ватикан) выполнена еще всецело в стиле флавийских портретов. Император, как и Август на эрмитажной статуе, только в более свободной позе, представлен в виде Юпитера, полубога, с пышной драпировкой плаща на коленях. Формы тела явно идеализированы, но старческое лицо носит портретные черты.

В портрете неизвестной молодой женщины (Рим, Капитолийский музей) лицо вылеплено большими округлыми плоскостями, которые контрастируют с ее пышной прической. В отделке мелких придел скульптор применяет бурав, глубоко проеверливая им мрамор. Бурав, известный еще и греческим мастерам, употреблялся ими мало, так же как и римскими скульпторами до середины 1 в. н. э. Позже им стали отделять приди волос, мелкие складки одежды и другие детали. Обработка волос буравом давала возможность мастеру создать живописную поверхность, богатую игрой светотени.

Несомненно, что к передаче точного сходства заказчика были очень взыскательны. Требовалось не столько приукрашивание черт лица, сколько живость выражения, умение схватить характерное в образе.

Изменяются в этот период и стилистические особенности рельефа. Знаменитая арка Тита, воздвигнутая в память подавления иудейского восстания, богато украшена сюжетными композициями и декоративными орнаментами.

Античной является только средняя часть арки, почти все pilоны реставрированы в 19 веке.

Над архивольтом изображены две летящие богини победы Виктории, как бы венчающие победителя; на фризе коринфского антаблемента — триумфальное шествие Тита, представленное в виде монотонного ряда фигур воинов небольшого масштаба, и между ними — статуя возлежащего божества, похожая на статую Пила. Вероятно, эта аллегория реки Иордан, изображение которой несли в триумфе как символ усмирившей иудейской провинции.

Главные рельефы, посвященные триумфу Тита, размещены в пролете арки: с одной стороны изображено шествие легионеров, несущих трофеи: семивечник и другие предметы из разрушенного Титом

храма Соломона в Иерусалиме, с другой — Тит на колеснице в окружении соратников и богов: победы доблести и мужества.

Композиция этих сцен совершенно иная, чем на фризе со сценой шествия на алтаре Мира: фигуры движутся не мимо зрителя в плоскости рельефа, а по диагонали, как бы выходя из одного угла и должны в своем движении выступить за пределы рамки рельефа. Фигуры даны высоким рельефом, складки их одежд разнообразны по рисунку, движения свободны и быстры. Действующие лица поставлены не в ряд, близко друг к другу, а группами, создавая впечатление живого действия. Раскраска и позолота усиливали эффект живописной манеры лепки.

Такой же живописностью и пластичностью отличаются декоративные украшения антаблемента храма Веспасиана на форуме Романум. Растительные орнаменты на алтаре Мира кажутся нарисованными кистью, столь они невысоки и тонко переходят в фон: рельефы времени Флавиев выпуклы, объемны и резко выделяются на фоне.

Живопись. Особого блеска в период Августа достигает живопись. Дома богатых римлян украшаются величественными стенными росписями. Этому подражают и жители италийских городов; так, в области Кампанния, в городах Помпей, Стабии и Геркуланум сохранилось множество примеров превосходных стеновых росписей.

В живописи времени Августа так же, как в портретном искусстве, можно видеть памятники разных художественных направлений. В рамках общей системы стеновой росписи — II декоративного стиля — художники находят своеобразные приемы композиционных решений.

К концу I в. до н. э. II декоративный стиль приобретает несколько иные, чем в республиканское время, формы, более пышные и сложные. Особое развитие с этого времени получает пейзаж в росписях как Рима, так и Помпей.

Пейзаж по преимуществу написан в виде фриза или отдельной картины, часто большого декоративного целого, и в редких случаях он является самостоятельной темой для украшения всей стены.

Такого рода замечательную композицию мы видим в вилле Ливии близ Прима Порта (Рим, Национальный музей). Одно из помещений было расписано так, что входящий чувствовал себя в нем, как в цве-

тущем саду. На первом плане художник написал легкую низкую ажурную ограду, за которой на равном расстоянии находятся отдельные кусты. За кустами вторая низкая загородка, и за ней, дальше в глубину, — густой сад с большими деревьями с плодами и птицами.

Образцом пышных декоративных росписей II стиля Рима могут служить украшения дома Ливии на Палатине. В одной из комнат дома Ливии — в триклинии — на стенах иллюзорно изображены легкие архитектурные построения: колонны, эдикулы, карнизы с акротериями и большие картины, как бы видимые в проемах стены. Одна из картин повторяет знаменитую композицию греческого художника 4 в. до н. э. Никия «Ио и Аргус».

На рубеже нашей эры в римском декоративном искусстве возникает новый — III стиль, так называемый канделябрный. Если декорации II стиля должны были, иллюзорно раздвинув стены, увеличить пространство комнаты, создать впечатление величественного архитектурного построения, то декорации III стиля, наоборот, подчеркивают плоскость стены и размеры небольшой жилой комнаты. Легкие трельяжи, канделябры, гирлянды, ювелирно тонко выполненные цветы, орнаменты, миниатюрные сценки и пасторальки требуют рассмотрения на близком расстоянии. Небольшие картинки, разнообразные мелкие украшения подчеркивают пытную уютность комнаты. Многочисленные фигурные композиции, введенные в декорацию III стиля, приобретают особенности, характерные именно для данного периода.

Излюбленной темой стеновых картин и в это время являются греческие мифы: фигуры героев трактуются в духе классического греческого искусства, но римские художники, не пользуясь, как всегда, образцы греческого искусства, создают и тут произведения в стиле классицизма времени Августа. Как в портретном искусстве, так и в живописных композициях доминируют настроенные спокойствия, сдержанности движений, отсутствие сильных эмоций, строгость построения фигуры. Примером высокохудожественной росписи этого стиля является роспись в Помпеях в доме «Наказанного Амура». ил.

Хотя мастера живописи и умеют писать в разных стилях и владеют всеми живописными средствами (богатой палитрой, мягкостью перехода из тона в тон, игрой света и тени), но пользуются ими очень

сдержанно. Господствует линейная манера письма: больше внимания уделяется четкому контуру, резко обрисованным складкам одежды. Фигуры ставятся на плоскости обычно свободно, выделяясь на фоне, как статуи; реже размещаются плотной массой.

Станковый живописный портрет уже со времени римской республики, как о том говорят литературные данные, был весьма распространен. Нам известны имена художников Майя, Саполиса и Дионисиада, но работы их, как и других станковистов, не сохранились.

Типичной формой римского живописного портрета является тондо — круг. Эта форма идет от древнейшей обычной вставлять портретный бюст не только в особый ящик со створками, но и в широкую круглую раму, где портрет выглядел как медальон на щите. Позже такие медальоны делались металлическими с барельефом или живописными на доске и помещались в святилища или в общественные места.

С середины 1 в. н. э. изменения происходят и в искусстве живописи. В стеновой живописи вместо изящных декораций с ювелирно отделанными орнаментами и небольшими картинками появляется новый, так называемый IV стиль. Этот стиль отличается пышностью украшений; он может рассматриваться как продолжение традиции II стиля, где перспективные архитектурные построения являлись основой. IV стиль соединяет в себе богатство орнаментальных украшений III стиля и архитектурные построения II стиля.

В IV декоративном стиле мы часто встречаем росписи в виде великолепных театральных декораций, подражающих фасадам дворцов, но более пышных и замысловатых, чем могли быть в действительности реальные дворцовые постройки.

Замечательным памятником римской живописи являются росписи во дворце Нерона — Золотом доме, некоторые части которого сохранились до эпохи Возрождения. Эти помещения уже оказались ниже уровня города 15—16 веков и стали известны случайно в результате земляных работ. Эти подземные помещения, или, как их тогда называли, «гроты», посещались многими художниками, например Джованни Удине, Рафаэлем, Пинтуриккино, Микеланджело и многими другими, которые копировали сохранившиеся в этих «гротах» живописные украшения потолков и стен и называли изящные легкие фантасти-

ческие узоры гротесками. Эти копии являются теперь драгоценными документами, так как многое уже с того времени безвозвратно разрушилось. Известно, что над росписью дворца работал римский живописец Фабул.

Особенно интересны росписи потолков и большой стеной композиции, известной лишь по рисунку эпохи Возрождения. Эти наиболее значительные художественные композиции могут быть приписаны руке самого Фабула.

Одним из самых значительных комплексов росписи IV декоративного стиля является помпейский дом богачей Веттиев, комнаты которого украшены многими картинами — копиями знаменитых оригиналов. Веттии «собрали» на стенах своего большого дома целую картинную галерею. Росписи дома делали превосходные мастера, которые блеснули здесь и умелым построением разнообразных архитектурных композиций, и неистощимой фантазией декораций, и интересно придуманными и хорошо выполненными фризами с мифическими фигурками малюток — Амуров и Психей за различными занятиями; фризами с изображением животных и птиц и, наконец, интересными переработками греческих оригиналов.

Картины, помещенные на стенах домов Помпей и Геркуланума, показывают нам различные художественные направления и различные требования заказчика.

Если в больших картинах дома Веттиев и других такого же рода всегда ясно чувствуется предварительный контурный рисунок, по которому пишет художник, то в Помпеях встречаются произведения, написанные бегом, прямо кистью, без заранее обрисованного контура, как, например, де-и. 351 санные бегло, прямо кистью, без заранее и.а. 351 обрисованного контура, как, например, де-и.а. 352 тали из росписей дома Минотавра в Помпеях (30 гг. н. э.), дома Веттиев, из храма и.а. 353 Изиды в Помпеях и святилища в Стабиях (70-е гг. н. э.).

Трагическая и внезапная гибель цветущих римских городов — Помпеев, Геркуланума и Стабии в 79 г. вследствие извержения Везувия — не остановили ход развития римской живописи. От последующих веков остались лишь отрывочные материалы, не позволяющие проследить столь же последовательно путь развития римской живописи, как в период 2 в. до н. э. — 1 в. н. э. Но ясно, что столь распространенный и процветающий вид искусства, как живопись, не мог совсем исчезнуть после гибели только трех из многих сотен городов обширной Римской империи.

Второй в. н. э. называют золотым веком Римской империи. Это было время высшего расцвета рабовладельческой формации и в то же время начала общего кризиса. Италия постепенно теряет свое преимущественное положение, и, наоборот, многие провинции переживают расцвет. Восстанавливаются старые промышленные центры Вифинии, Пергама, Сирии. На новый уровень поднимается виноградарство в Эгейском бассейне, Галлии и Западной Германии. В западных провинциях возникают новые центры производства металлических и керамических изделий. Паннония и Мёзия становятся житницами империи, Испания — центром металлургии. Строятся новые города, возрастает их роль в экономической и культурной жизни римских провинций. Выборы городских магистратов, организация коллегий ремесленников, провинциальные съезды вызывают оживление общественной жизни. Значительно расширяется район римской торговли. Развиваются торговые связи с Китаем, Индией, Цейлоном, Прибалтикой. Однако в сердце империи — Италии продолжается спад экономики, обнаружившийся еще в 1 в. Пассивный баланс итальянской торговли, кризис сельского хозяйства, обусловленный разорением мелких землевладельцев и низкой производительностью рабского труда, развитие колоната — характеризуют не только упадок итальянского хозяйства, но и начало общего кризиса рабовладельческого способа производства.

Во 2 в. н. э. Римской империей правит династия Антонинов (96—192 гг. н. э.). Императоры этой династии: Нерва (96—98 гг. н. э.), Траян (98—117 гг. н. э.), Адриан (117—138 гг. н. э.), Антонин Пий (138—161 гг. н. э.), Марк Аврелий (161—180 гг. н. э.) представляли интересы рабовладельческой верхушки всей империи и пользовались активной поддержкой сената. Рецидив террористического режима имел место только при последнем представителе династии — Коммоде (180—192 гг. н. э.), который правил уже в обстановке кризиса и глубоких внутренних потрясений. Антонины проводят политику поддержки средних и мелких земледельцев путем организации дешевого кредита, создания алиментарного фонда и т. д. Законами Траяна и Марка Аврелия сенаторы обязывались часть своих средств вкладывать в сельское хозяйство. Все эти меры носили паллиативный характер, и

Траян — первый римский император из провинциальной знати — становится на путь активной завоевательной политики. Завоевание Дакии, превращение Армении в римскую провинцию, успешная война с Парфией привели к максимальному территориальному развитию империи. Однако преемнику Траяна Адриану пришлось отказаться от некоторых завоеваний Траяна и обратить все внимание на укрепление границ, ибо сохранение огромной римской державы требовало колоссального напряжения сил, на которое империя была уже неспособна. Адриан вынужден был провести частичное сложение недоплат и значительно расширить алиментарную систему. Одновременно шло дальнейшее формирование бюрократического аппарата и упорядочение судопроизводства. «Вечный эдикт» — свод римского гражданского и уголовного права — ограничивал административный произвол не только в отношении римлян, но и в отношении провинциалов, пользовавшихся римскими гражданскими правами.

Адриан уделял большое внимание управлению провинциями. Он щедро субсидировал городское строительство в провинциях, предоставляя отдельным городам римские гражданские права, что способствовало оживлению их экономической и культурной жизни. Особой милостью пользовались греческие города. Адриан называл себя поклонником греческой культуры. При нем в среде эллинской аристократии распространяется движение панэллинизма, которое император использовал для сближения с эллинизированными элементами восточных провинций. Противодействие политике централизации и бюрократизации империи пресекалось самым решительным образом. При Адриане была введена тайная полиция и принят специальный закон против тех, кто «словами или действиями смутит душу простого и суеверного народа». Восстание в Иудее (132—135 гг. н. э.) было подавлено с беспрецедентной жестокостью.

Политика Антонинов отвечала интересам рабовладельческой верхушки, способствовала укреплению Империи и развитию провинций. Однако внешние осложнения и внутренние противоречия делали это процветание весьма шатким и кратковременным. При Антонине Пии еще наблюдается относительный расцвет про-

винций, но в правление последних Антонинов — Марка Аврелия и Коммода — золотой век кончился. Философские взгляды Марка Аврелия, выдающегося представителя стоической философии, пронизаны пессимизмом, усталостью и сомнениями. При нем резко ухудшилось внешнеполитическое и внутреннее положение империи: неудачная война с Парфией, эпидемия чумы, псуужай, восстания в провинциях, натиск на границы Римской империи соседних народов.

К концу 2 в. н. э., когда во внутренней жизни империи уже inevitably ощущается кризис рабовладельческой системы, начинается новый этап во взаимоотношениях Рима с соседними племенами. Ценою тяжелых жертв империя сдержала напор германских, фракийских, сарматских племен, но в то же время она вынуждена была пойти на уступки: одни племена получили римские гражданские права, другие освободились от подати, третьи получили государственные субсидии за охрану римских границ. Делается попытка «создать из варваров заслон против варваров». Все больше «варваров» становятся солдатами и земледельцами империи. Общая участь сближает их с римскими рабами, колонами, мелкими земледельцами, поднимающимися против имперской знати и рабовладельческого государства. Культурная жизнь империи во 2 в. н. э. отмечена чертами, характерными и для экономического и политического развития. По мере объединения рабовладельческой верхушки Средиземноморья складывается единая эллинистическо-римская культура, впитавшая в себя элементы провинциальных культур.

Творчество поздних стоиков (Марка Аврелия, Эпиктета) проникнуто духом пессимизма и безнадежности. Все большее распространение получает христианство, особенно в восточных провинциях. Во многих областях культуры наблюдаются архаизирующие тенденции, стремление подражать старым образцам в искусстве и литературе.

Архитектура. В первой половине 2 в. н. э., при императорах Траяне и Адриане, в Риме продолжается строительство грандиозных сооружений, но во второй половине столетия строительство в столице резко сокращается; мемориальные памятники становятся гораздо скромнее в размерах и украшениях, чем прежде.

Во времена Траяна в Риме работает крупнейший архитектор Аполлодор Да-

масский — наиболее значительный представитель римской архитектуры. Аполлодором Дамасским был воздвигнут самый крупный архитектурный ансамбль Древнего Рима — форум Траяна. В отличие от более ранних форумов — Цезаря, Августа, Веспасиана и Нервы, которые в основном включали один перистильный двор, форум Траяна состоял из нескольких частей. По сторонам главной прямоугольной площади, за сквозными колоннадами, находились так называемые лавки Траяна, представлявшие собой два мощных полукружия, обращенные в сторону главной площади. Правое полукружие было пятиярусным и размещалось на склоне холма Квиринал (рис. 20).

Следующим компонентом форума Траяна была пятинефная базилика Ульпия — крупнейшая в Древнем Риме. За базиликой, по главной оси форума, располагался небольшой перистильный двор, в центре которого находилась мемориальная колонна Траяна высотой 38 метров, построенная из мрамора, ствол которой был обвит спиральной лентой с рельефами, изображающими военные подвиги Траяна. По сторонам колонны располагались две библиотеки — греческой и латинской литературы, с крыш которых можно было рассматривать рельефы верхней половины колонны. За двором с колонной Траяна находился другой двор, завершавшийся храмом Траяна. Форум Траяна выделялся не только своими размерами и разнообразием композиционного решения, но и богатством отделки.

К 125 году н. э. относится связанное с именем Аполлодора Дамасского крупнейшее сооружение римского зодчества — Пантеон (храм во имя всех богов). Пантеон^{на. 354} был перестроен из круглого нимфеума — бассейна, входившего в состав терм Агриппы. Гигантский цилиндрический объем перекрыт сферическим куполом, диаметр которого равен 43,2 м. В центре его девятиметровое осветительное отверстие. Пантеон, так же, как и другие римские сооружения, был построен из обожженного кирпича в сочетании с бетоном. Купол его по своим размерам не имеет себе равных в античной архитектуре. Внутри сооружение в отличие от других римских построек сохранило почти полностью свою внутреннюю отделку полихромным мрамором.

Пантеон — одна из вершин архитектурного мастерства римлян, наиболее полно выражающая их строительные и компози-

ционно-эстетические принципы. Сооружение отличается исключительной монументальностью. Впечатление огромной силы, неизблемости и спокойной величавости определяется не только масштабами здания и всех составляющих его элементов — наружного колонного портика, потрясающих размеров чашки купола, «опрокинутой» над внутренним пространством храма, но прежде всего необычайной простотой основных объемов, их четкой пропорциональностью и поразительной выверенностью, «взвешенностью» и безукоризненностью выработки всех деталей внутренней отделки.

Многое в архитектуре Пантеона строится на сильном контрасте между очень простым и даже суровым внешним обликом и изумительной по совершенству внутренней отделкой. Вошедшего в храм поражает прежде всего раскрывающийся перед ним огромный зал, смелый разворот одетых в коричневато-охристые полированные мраморы стен и совершенно особое, специфическое распределение света, проникающего в зал через круглое отверстие — «глаз Пантеона» — в зените колоссального кессонированного купола. Поток света, направленный сверху вниз, создает ощущение глубокого и обширного пространства, оформленного посредством применения ордеров, совершенных по рисунку архитектурных деталей и скульптур.

Аполлодор Дамасский построил также мост через Дунай и большую гавань Траяна в городе Остии, служившем морским портом города Рима.

В период правления Адриана создается также значительное количество крупных сооружений. В ряде построек этого времени обнаруживается сильное воздействие со стороны греко-эллинской архитектуры, связанное с именем самого императора Адриана, пытавшегося выступать в качестве архитектора. По его проекту, в частности, был сооружен один из крупнейших храмов Рима — храм Венеры и Рому (10×20 колонн; размеры в плане 48×105 м), находящийся рядом с Колизеем. Композиция этого храма, внешне напоминающего греческий периптер, поставленного в центре перистильного двора, генетически связана с планировочными приемами эпохи эллинизма. Внутри храм состоит из двух совершенно равных ячеек, одна из которых посвящена богине Венере, а вторая — Рому. Система перекрытий в храме, несмотря на его внешний грекоэллинистический облик, типично

римская — ячейки и пронаосы завершаются сводами. Интерьеры храма отличались богатством убранства.

Интересным архитектурным комплексом является вилла Адриана в Тиволи. Большой парк, включавший многочисленные павильоны, декоративные сооружения, располагался на невысоких холмах. Планировка была асимметрична, она отличалась исключительной живописностью и своеобразием построения.

При Адриане было сделано многое для дальнейшего развития и застройки Афин. По проекту самого Адриана в Афинах был создан архитектурный ансамбль, получивший название Адрианополь («город Адриана»). Центром территории, ограниченной каменной стеной, явился огромный храм Зевса Олимпийского, мраморный динтер коринфского стиля с высотой колонн 17,25 м. В стену, отделявшую город Адриана от Афин, была включена арка Адриана, представляющая своеобразное сочетание арочного проема в одном ярусе с колоннадой, поддерживающей антаблемент во втором ярусе.

Крупнейшим надгробным сооружением Рима является мавзолей Адриана, основной цилиндрический объем которого покоился на высоком призматическом основании. Мавзолей был завершен мощным коническим покрытием с увенчивающей его скульптурной группой.

На протяжении 2 в. н. э. Рим обогатился сотнями многочисленных жилых домов доходного типа (инсулами), которые заполняли все его центральные части. Дома эти отличались крайне упрощенной планировкой. Они состояли из многочисленных, совершенно одинаковых жилых помещений, объединенных длинными коридорами. Прimitивной и весьма непрочной была также кирпично-деревянная конструкция этих зданий.

Изобразительное искусство. Римское искусство 2 в. н. э. проходит в своем развитии два этапа: один, обусловленный подъемом империи в первой половине столетия, другой, связанный с надвигающимся кризисом рабовладельческого общества. В первом этапе при императорах Траяне и Адриане в Риме продолжается строительство грандиозных сооружений, во втором этапе строительство в столице резко сокращается: мемориальные памятники становятся гораздо скромнее в размерах и украшениях, чем прежде.

Изобразительное искусство 2 в. н. э. претерпевает большие изменения; если

стиль и портретов и повествовательного рельефа в первой половине 2 в. н. э. остается античным в широком смысле этого слова, то в последней трети столетия в рельефах колонны Марка Аврелия уже ясно выступают черты изменения стиля, его «варваризации». Этот процесс получает интенсивное развитие в 3-4 вв. н. э.

В начале 2 в. н. э. при Траяне официальный портрет изменяет свой характер по сравнению с памятниками 1 в. н. э. Портреты Траяна (Остия, музей), особенно его жены Плотины (Рим, Капитолийский музей), частных лиц должны быть оценены как настоящая реакция на стиль флавийских портретов. За образец взяты традиционные портреты республиканского периода — спокойное выражение лица, суховатая трактовка, сменяющая рельефную моделировку, скромные прически — характерные черты портретов траянского времени. Лица трактованы гладкими спокойными плоскостями: четко, графически, как бы прорезаны складки на щеках, подобно тому как это исполнено на портретах времени республики. Волосы на портретах времени Траяна плотно прилегают к черепу и как бы расчесаны крупным гребнем.

Конечно, полностью возродить стиль республиканских портретов было невозможно, они казались бы слишком безжизненными; освоение богатейшего наследия греческой классической и эллинистической пластики сказалось и в одухотворенности образа и в технических приемах тончайшей обработки поверхности мрамора, мягких переходах одной плоскости в другую.

При Адриане характер портретного искусства снова меняется. Возрождается классицизм, но отличающийся от классицизма времени Августа. В портретах Адрианана мы видим подражание греческим портретам философов и драматургов (например, Софокла). Центральным образом искусства времени Адриана является Антонина, приближенный и любимец императора, утопавший в 130 г. н. э. в Ниле. Многочисленные статуи, бюсты, рельефы, изображающие Антонина то в виде Вакха, то в виде Меркурия, то в виде Сильвана, божества полей и пастбищ, созданы по образцам классического греческого искусства 5—4 вв. до н. э. Но, несмотря на это, римские работы носят иной характер: спокойная, ясная уверенность образов греческой классики превращается здесь в романтическое воспоминание о далеком

прошедшем — портреты Антонина полны меланхолии; грусть и задумчивость читаются в лице прекрасного юноши (Неаполь, Национальный музей).

Со времени Адриана римские скульпторы перестают раскрашивать мрамор: радужная оболочка глаза, зрачок, брови теперь передаются резцом. Поверхность обожженных частой тола, и особенно лицо, полируется до яркого блеска, а полосы и одежда остаются матовыми. Различные приемы обработки поверхности мрамора заменяют на портрете раскраску, которая еще сохраняется на многофигурных рельефах.

Портрет времени Антонина Пия и Марка Аврелия представляет собою одну из важнейших страниц римского портретного искусства. Совершенное владение техникой обработки мрамора позволяет мастерам этого периода добиваться тончайшей моделировки форм лица, фактурности волос, одежды, металлического панциря. Примером может служить портрет Антонина Пия середины 2 в. н. э. (Неаполь, Национальный музей).

В многочисленных портретах императоров, их жен, членов их семей и частных лиц всегда строго соблюдаются портретное сходство, индивидуальные особенности склада лица и прически. Но всем портретам присущи и общие черты: это выражение грустного раздумья, самоуглубленность, иногда печаль. Идея стоицизма, распространенные в то время и последовательно проповедуемые самим Марком Аврелием, были проникнуты пессимизмом, разочарованием в земных благах. Печать глубокой затаенной тоски, задумчивости читается в лице Марка Аврелия на его портретной статуе (Рим, Капитолий). Такое настроение хорошо характеризует внутренний мир императора-философа.

Тип статуи всадника на спокойной шагающем коне создан был еще в архаическом греческом искусстве. Хорошо известен он был и в творчестве римских мастеров еще до 2 в. н. э. По судьба конной статуи Марка Аврелия интересна тем, что принятая в средневековье за изображение императора Константина, чтимого христианской церковью снытым, она не была уничтожена как языческая, бережно хранилась и сделалась образцом для конных статуй эпохи Возрождения. Марк Аврелий изображен как военачальник, приветствующий свои войска, но сравнение его со статуей Августа из Прима Порты показывает, насколько образ второго от-

личается от первого своим уверенным жизнеутверждающим настроением.

Лицо легкомысленного и далекого от философствования соправителя Марка Аврелия — Люция Вера также сдержанно и серьезно. Даже между лицом красавицы императрицы Фаустины Младшей (Копенгаген, Нью Карлсберг, Глинтгофен) и лицом негра, возможно, философа Мемнона (Берлин, Государственный музей), столь различных в своих чертах, есть нечто общее: задумчивость, самоуглубленность.

Мечтательной меланхолией полон образ Коммоды, представленного в виде Геркулеса (Рим, Капитолийский музей), хотя такое выражение совсем не соответствует грубому и жестокому характеру этого последнего правителя из династии Антонинов.

Рельеф. Особенного блеска во 2 в. до н. э. достиг рельеф. Рельефы украшали форум Траяна и знаменитую мемориальную колонну.

Колонна с капителем дорического типа стоит на цоколе с ионической базой, обрамленной лавровым венком. Вершину колонны венчала бронзовая позолоченная статуя императора, в цоколе колонны был захоронен его прах в золотой урне. Цоколь украшен рельефом с изображением трофейного оружия. Рельефы на колонне делают 23 витка и достигают 200 м в длину. Колонна, стоящая между библиотеками, представлялась грандиозным развернутым свитком, на котором начертана в виде непрерывной ленты картин история походов римских войск на Дунай в 101—102 и 105—106 гг. н. э. против племени даков.

В эллинистическом и древневосточном искусстве известны длинные ленты рельефов, повествующих о каком-либо событии или легенде, например малый фриз (фриз Телефа) на Пергамском алтаре Зевса. Рельеф колонны Траяна протокольно точно рассказывает о всех подробностях походов: не только битвы, осады крепостей, но и военные марши, постройки дорог и мостов, военные советы, жертвоприношения, встречи послов чередуются между собою.

Точный исторический рассказ требовал изображения конкретной обстановки: города, реки, деревни, леса, крепости. Автор рельефа (возможно, им был сам Аполлодор Дамасский) сознательно уменьшил размеры зданий, кораблей, деревьев, а фигуры человека сделал почти во всю высоту витка спирали, отчего они и стали господствующими в рельефе. С необычной тща-

тельностью изображены строения городов, примитивные хижины даков, корабли, мосты, осадные орудия, вооружение и одежда. Рельефы колонны — настоящая энциклопедия римской военной жизни и жизни даков 2 в. н. э.

Общая композиция отличается глубокой продуманностью и оригинальностью. Например, перед автором стояла трудная задача: как начать и кончить спираль, как решить те места, где виток сходит на нет. В начале рассказа внизу колонны изображены волны реки, потом постепенно появляется берег и строения на нем, дальше, где река расширяется, поднимается изгиб волны фигура бога Дуная, чтобы приветствовать римские войска.

Фигура Дуная, так же как и фигура богини Виктории, записывающей на щите историю походов, целиком повторяет эллинистические образы. Самый верхний виток спирали колонны решен остроумно: в последних витках показано поражение даков и выше — горные склоны, куда уходит изгнанные с мест дакийские женщины, а еще выше — пустынные скалы, куда избиваются только дикие козы.

Композиция всего рельефа принадлежит одному автору, но исполнителей было много, все мастера прошли школу греческого, точнее, эллинистического искусства, но разных направлений, что особенно заметно в трактовке фигур и голов даков.

Весь многофигурный фриз (больше 2000 фигур) подчинен одной идее: демонстрации силы, организованности, выдержки и дисциплины римского войска-победителя. Траян был изображен 90 раз. Даки охарактеризованы отвратительными, храбрыми, но эмоциональными, малоорганизованными варварами. Образы даков получались более выразительными, чем образы римлян, их эмоции открыто выступают наружу. Многие из них напоминают галлатов из пергамской серии даров Атталы. Фигуры же римлян менее эмоциональны, они выполнены суше и однообразнее.

Рельеф был нестро раскрашен, детали позолочены; он смотрелся как яркая живописная лента, полная живых динамических картин.

На колонне Траяна изображения Юпитера, Виктории, божества Дуная исполнены в традициях культового образа в греческом и римском искусстве.

Если портрет второй половины 2 в. н. э. является закономерным этапом развития античной художественной формы, то в рельефе наблюдаются иные явления.

Рельефы, украшающие базу колонны Антонина Пия (ствол колонны был гладким), изображают апофеоз Антонина и его жены Фаустины (старшей) и легионеров. Композиция апофеоза кажется составленной из отдельных, малосвязанных между собой частей. Внизу — лежащая символическая фигура, олицетворяющая реку Тибр, и сидящая Рома; в центре по диагонали — распадающийся летящий геній с огромными крыльями, над ним помещены портреты императора и императрицы и орлы. Фигуры Тибра и Ромы явно скопированы с эллинистических образов, фигура генія, вытянутая, плоская и неподвижная, не гармонирует с общим стилем. Портреты Антонина и Фаустины исполнены традиционно.

Еще более необычна композиция другой стороны базы с изображением скачущих на конях воинов, расположенных по кругу, причем почти все фигуры совершенно одинаковы. В центре круга — несколько стоящих легионеров; под ногами их обозначена почва в виде горизонтальной полоски. Сравнение этой композиции с изображением римских воинов на колонне Траяна выявляет неудачное и небрежное анатомическое построение человеческих фигур, статичность и условность общего композиционного решения.

Ярче всего черты нового проявились в рельефах колонны Марка Аврелия, стоявшей на Марсовом поле и посвященной походам против германских племен в 169—174 гг. н. э. и против сарматов в 172—175 гг. н. э. Общая композиция рельефов, обвивающих спирально ствол колонны, такая же, как и на колонне Траяна. Так же чередуются эпизоды из военных походов и сражений, но больше драматических сцен, где особенно подчеркиваются ужасы войны.

На колонне Марка Аврелия есть изображение Юпитера в сцене «чудо дождя», когда после длительной засухи, от которой римские войска терпели страшные бедствия, неожиданный и сильный ливень спас их. Юпитер — податель дождя — изображен не в образе величественного благообразного божества, а в виде страшного крылатого демона, фигура которого значительно превышает человеческую. С поднятых распростертых рук сплошной массой стекает вода, покрывая все тело, длинные пряди волос и бороды сливаются со струями воды.

Около Юпитера изображена гряда навших от жары и жажды воинов и лошадей.

Трактовка Юпитера и римлян и особенно варваров несет в себе новые черты. Обращают на себя внимание пренебрежение анатомическим построением фигуры, обобщенность форм, суммарная проработка деталей.

Как в греческом, так и римском искусстве всегда, как мы видели, большое внимание уделялось отделке прядей волос и бороды; тщательная, почти натуралистическая их передача встречается и на многих портретах времени Антонинов. На колонне Марка Аврелия есть много фигур, где прически и бороды только слегка проработаны буравом, которым проделаны горизонтальные желобки и редкие углубления. Различным движением и поворотом бурава обозначены глаза, крылья пося, поздри. Эти новые приемы обобщенности, даже условности, большой живости не лишают общей выразительности человеческую фигуру, теряя в красоте пропорционального построения, в ясности пластической формы, фигуры приобретают подчеркнутую, даже иногда утрированную экспрессивность.

Как над колонной Траяна, так и над рельефами колонны Марка Аврелия работало много мастеров разных художественных школ. Но следует отметить, что работа в новых приемах, по существу отрицающих художественные принципы античности, была бы совершенно невозможна в Риме в официальном памятнике во времена Траяна или Адриана. Новые художественные явления связаны с общим развитием римского общества, все большим проникновением в Рим провинциалов из западноевропейских провинций, приносивших в столицу свое мировоззрение, свои вкусы и навыки.

Живопись. Живопись 2 в. н. э. сохранилось немного, это росписи гробниц и фрески жилых домов. В художественной жизни Рима классицизм всегда занимал значительное место. Но спокойная живая красота греческой классики преломляется теперь в строгие холодные образы. В мифологических сценах фигуры статичны, лица хоть и прекрасны, но бесстрастны. Такова, например, композиция в одном из больших нимфейонов (бассейнов) в Риме, где изображены Венера, Вакх и Ариадна в окружении амуров.

Увлечение Адриана греческой древностью выразилось в воспроизведении в вилле императора в Тиволи отдельных зданий и уголков Афин и Александрии. Там были устроены Афинский Ликей и

Академия, предместье Александрии Канон, воздвигнут «Пестрый портик», расписанный Полигнотом в Афинах. Стены некоторых из помещений виллы были расписаны архитектурно-декоративными мотивами, но гораздо более упрощенными, чем в IV стиле, где создавалась иллюзия большего пространства, чем сама комната. Теперь подчеркивается плоскость стены линейно трактованными отдельными архитектурными мотивами на гладком

светлом фоне. Главным украшением стен служила облицовка из разнообразных сортов мрамора. Большое место в украшении виллы занимали мозаики, главным образом размененные на полу, гораздо реже — на стенах. Отдельные мозаичные картины, варьирующие эллинистические оригиналы, хранятся сейчас в различных музеях (Ватикан, Капитолийский музей), например горный ландшафт, пасущиеся козы, голуби у чаши с водой.

ИСКУССТВО РИМСКОЙ ИМПЕРИИ 3 в. н. э.

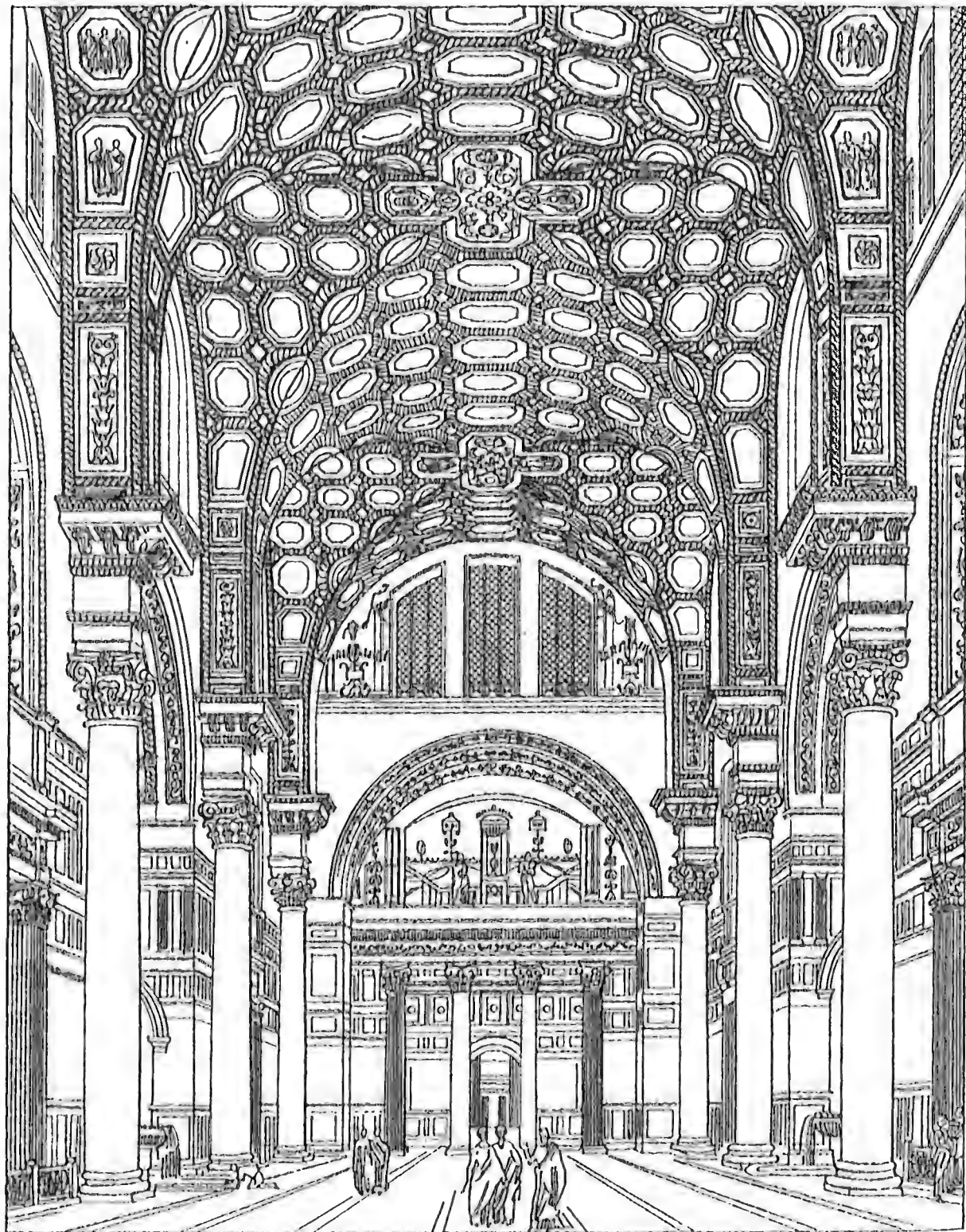
Тяжелые потрясения, пережитые Римской империей в правление последних Антонинов, явились закономерным результатом начавшегося кризиса рабовладельческого общества. После убийства Коммода в 192 г. н. э. вспыхнула гражданская война между военачальниками римских армий. В результате кровопролитной борьбы к власти пришел Септимий Север. Династия Северов правила Римской империей в течение 40 с лишним лет (193—235 гг. н. э.). В отличие от Антонинов, стремившихся расширить социальную базу принципата, Септимий Север и его преемники опирались прежде всего на войско. Углубляется процесс провинциализации и «варваризации» армии. Внутреннее положение империи продолжало ухудшаться. Об этом ясно свидетельствуют неудачные попытки Северов восстановить мелкое и среднее землевладение, систематические раздачи хлеба, расширение алиментаций, строительство, призванное не только прославить правителей, но и дать заработок городскому плебею, рост палогов и необычайную строгость при их взимании. Декрет Каракаллы (212 г. н. э.) о распространении прав римского гражданства почти на все свободное население империи не облегчил положения масс. Непрочность власти, опирающейся только на войско, обнаружилась в последующих событиях: Каракалла был убит заговорщиками, насильственной смертью погиб и его преемник Макрин. Такой же была участь последних представителей династии — Элагабала и Александра Севера. Начинается острый политический кризис, охвативший всю империю. Его наиболее ярким проявлением были частая смена императоров, отпадение провинций, появление в разных ча-

стях империи самостоятельных правителей.

В 238 г. н. э., например, за четыре месяца были провозглашены и свергнуты пять императоров: Максимин, Гордиан I, Гордиан II, Пушпен и Бальбин. Галлия, возглавленная Постумом, превратилась в самостоятельное государство. Под властью Одената — правителя Пальмиры, разбогатевшей на посреднической торговле, объединились Сирия, Месопотамия, Финикия и южная часть Малой Азии. Усилилось наступление соседних народов, особенно на северных и восточных границах империи.

В области социальной кризис характеризовался массовым бегством колонов и рабов, запустением целых областей, развитием разбойничества, массовыми антиримскими движениями, подобно движению багавдов в Галлии, буколов в Египте, монотариев в Риме. В экономической жизни наблюдается деградация сельского хозяйства, резкий упадок ремесла и торговли. Неуклонно снижается производительность рабского труда и труда колонов. Упадок хозяйственной жизни усугублялся финансовым кризисом, отсутствием безопасных путей сообщения, хозяйственной децентрализацией в результате политического кризиса и самостоятельного развития ремесла и торговли в провинциях. Повысилось значение земельной собственности, растут латифундии, происходит постепенная натурализация хозяйства.

Кризис 3 в. н. э. носил всеобъемлющий характер. Это был кризис рабовладельческой общественно-экономической формации, культуры и социальных отношений. Характерными признаками кризиса рабовладельческой культуры являются низкий уровень грамотности, огрубление прав, пессимизм и широкое распространение



21. Термы Каракаллы. Тешидарий. 210 г. Рим. Реконструкция

христианства. Христианство родилось как религия угнетенных, потерпевших поражение в борьбе с угнетателями. «Всеобщему бесправию и утрате надежды на возможность лучших порядков соответствовала всеобщая апатия и деморализация»¹. В этих условиях единственным выходом становилась религия. «Во время... всеобщего экономического, политического, интеллектуального и морального разложения и выступило христианство»². Оно обращалось «ко всем страждущим и обремененным», провозглашало всеобщее равенство, проповедовало уважение к труду и бедности. Ранних христиан объединяла вера в приход спасителя, ненависть к рабовладельческому Риму. Римское государство подвергало христиан гонениям. Однако в конце 2 в. н. э. и особенно в 3 в. н. э. происходят перемены в социальном составе христианских общин. Под влиянием кризиса и морального разложения господствующих классов к христианству начинают примыкать представители знати. Они несут в христианские общины свое имущество и свою идеологию. Складываются церковная организация. В учении христиан на первый план выдвигается проповедь смирения и покорности, непротивления злу насилем. Все это подготавливает союз церкви с государством и ставит христианство на службу господствующим классам.

Архитектура. Искусство 3 в. н. э. необыкновенно ярко и наглядно выражает сложную социальную и политическую историю Рима, борьбу новых идей со старыми, отжившими формами мировоззрения античной эпохи. Несмотря на разруху и обеднение империи, в течение 3 в. н. э. воздвигается несколько грандиозных по масштабу и великолепных по убранству сооружений. Эти памятники должны были уверить подданных в богатстве императора и его щедрости.

С конца 2 в. н. э. в римской архитектуре все более и более дают себя знать повышенная декоративность и внешняя репрезентативность. Строительство, не имевшее того размаха, которым оно обладало ранее, стремилось компенсировать сокращение числа построек увеличением декоративных элементов в архитектурных сооружениях. Ко времени Септимия Севера

относится трехпролетная арка Септимия Севера на форуме Романум. Поверхность ее почти полностью покрыта скульптурными изображениями. В этом проявилось характерное для данного времени повышение интереса к декоративному началу в монументальном искусстве.

В начале 3 в. н. э. в Риме были построены термы Каракаллы (рис. 21), вторые по размеру в Риме (на первом месте были термы Диоклетиана, сохранившиеся хуже). Сооружение представляло собой сложный комплекс многообразных помещений. Помимо бассейнов и ванн, в них находились палестры — площадки для спортивных упражнений, многочисленные помещения, предназначенные для отдыха, библиотечные помещения, магазины и пр. Термы вмещали до 1800 человек одновременно. По конструктивному решению и сложному санитарно-техническому оборудованию термы выделялись среди прочих римских сооружений. Они являются своеобразной энциклопедией архитектурно-художественных и конструктивных приемов, применявшихся в римском строительстве. Это определило в последующее время повышенный интерес к римским термам со стороны крупнейших исследователей античной архитектуры. Комплекс терм состоял из огромного прямоугольного здания, помещавшегося в парке и замкнутого с четырех сторон двухэтажными корпусами. Общие размеры терм Каракаллы составляли в плане 353×335 м².

Основные помещения главного здания размещались по его оси: бассейн с холодной водой (фригидарий), большой зал, являвшийся центральным помещением терм (тепидарий), и круглый бассейн с горячей водой (кальдарий). Фригидарий в термах Каракаллы вовсе не был перекрыт, тепидарий завершен тремя мощными крепостными сводами, кальдарий же имел купольное перекрытие. По сторонам основных помещений — фригидария, тепидария и кальдария — находились палестры, окруженные помещениями меньшего размера.

Подобно другим крупнейшим сооружениям Римской империи, термы производили огромное впечатление на современников. Колоссальные размеры перекрытых куполами и сводами залов, палестры, обширные партеры, окружавшие главное здание, галереи и павильоны, превосходная отделка помещений, мозаики и скульптуры восхищали всех, кто входил в пределы терм.

¹ Ф. Энгельс. Вруно Бауэр и раннее христианство. — К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., т. 19, с. 311.

² К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., т. 19, с. 313.

При императоре Диоклетиане в конце 3 в. н. э. возводятся самые крупные термы Рима, вмещающие до 3200 человек. Эти грандиозные термы свидетельствуют о подражательности и эклектизме, которые становятся все более характерными чертами римского зодчества. Композиционное решение их не дает почти ничего нового по сравнению с более ранними постройками.

Ил. 392

В 3 в. н. э. при императоре Аврелиане в связи с неустойчивым внешнеполитическим положением Рима город обносится мощными оборонительными стенами с высокими башнями. В оборонительное сооружение были включены и некоторые старые здания, например надгробие 1 в. н. э. в виде пирамиды (пирамида Цестия). Стены Аврелиана, сохранившиеся частично до нашего времени, являются единственным в своем роде памятником фортификационного строительства Древнего Рима.

Ил. 398

Ко времени Диоклетиана относится также крупный дворец в Солоне (современный Сплит в Югославии). Это сооружение в виде крепости, построенное на западной окраине зарождавшейся тогда Восточной Римской империи, знаменует отход от античных традиций и начало византийской архитектуры.

Новые черты ясно выступают в памятниках, связанных с христианской религией. Первыми христианскими сооружениями были катакомбы — подземные галереи и помещения, прокладываемые могильщиками — фоссорами — за пределами города, обычно в мягком туфе, в виде сложной сети улиц-коридоров, тянувшихся на многие километры. В катакомбах первые христиане хоронили своих братьев по религии и там же совершали поминки, молились. Подземные ходы-галереи имели обычно около 1 м в ширину и до 3—4 м в высоту. Иногда эти галереи располагались друг под другом в несколько ярусов. В стенах коридоров делались прямоугольные выемки «локули», в которых клали покойников, завернутых в саваны, без гробов. Отверстия «локулей» закрывали каменной или терракотовой плитой. Входы в катакомбы прикрыты небольшими постройками, так называемыми цимитерияльными камерами, имевшими форму квадрата с примыкавшими к нему с трех сторон полукруглыми апсидами. Катакомбы окружают Рим сплошным кольцом. Наиболее известны своими росписями катакомбы Каликста, Себастьяна, Домициллы, Присциллы.

Изобразительное искусство. В изобразительном искусстве 3 в. н. э. реалистический с острой психологической характеристикой портрет переживает еще раз свой расцвет. В последние годы 2 и в начале 3 в. н. э. при Септимии Севере и его преемниках еще продолжают жить художественные формы антониновского портрета: полировка лица, тщательная мягкая моделировка, подробная разработка прядей волос и бороды. Но в эти формы вкладывается совершенно иное содержание. Только полные энергичные суровые правители могли удерживать власть в своих руках в наступивший период кризиса и распада империи. Портреты с выражением мягкой грусти, меланхолии уступают место не изображению какого-либо настроения, а раскрытию характера. Портрет Юлии Домны (Мюнхен, Глиптотека), жены Септимия Севера, передает большую энергичность, активность, чем задумчивые образы 2 в. н. э.

Ил. 373

Портреты Септимия Севера рисуют нам человека энергичного, решительного, а портреты его сына Каракаллы (Париж, Лувр) с поразительной реальностью раскрывают нам крутой нрав, подозрительность и грубость одного из самых жестоких деспотов Рима.

Ил. 372

С тридцатых годов 3 в. н. э. в портретном искусстве вырабатываются новые художественные формы. Глубина психологической характеристики достигается не детализацией пластической формы, а, наоборот, лаконичностью, скупостью отбора наиболее важных определяющих черт личности. Таков, например, портрет Филиппа Аравитянина (Ленинград, Эрмитаж). Шероховатая поверхность камня хорошо передает обветренную кожу «солдатских» императоров: обобщенная линия, резкие, асимметрично расположенные складки на лбу и щеках, обработка волос и короткой бороды только маленькими резкими насечками сосредоточивает внимание зрителя на глазах, на выразительной линии рта.

Во второй половине 3 в. н. э. как реакция на портреты типа Филиппа Аравитянина делается попытка возродить классицизм 1 в. н. э. Портрет императора Галиена (Рим, Национальный музей) подражает портретам Августа и в мягкой моделировке лица и в трактовке волос мягкими слегка выющимися прядями.

Ил. 370

Смешения различных художественных элементов причудливо сочетаются в колоссальной портретной бронзовой статуе им-

Ил. 374 ператора Требония Галла (252—253 гг. н. э., Нью-Йорк, Метрополитен-музей). Героическая нагота фигуры греческого классического типа соединяется с ярко индивидуальными чертами лица. Молодой возраст и экспрессивная мимика лица с глубокими и резкими складками на лбу, искривленной гримасой рта показаны бесспорно правдиво. Стиль этой головы близок портрету Филиппа Аравитинина.

Рельеф. Повествовательный рельеф продолжает занимать значительное место в искусстве конца 2—3 вв. н. э. Арка Сентиния Севера на форуме Романум богато украшена рельефами, посвященными сценам военных походов. Между колоннами на пилонах большие рельефы построены композиционно так же, как и на колоннах Траяна и Марка Аврелия: на постаментах под колоннами изображено по две фигуры варваров. Трактовка рельефов по стилю ближе к рельефам колонии Марка Аврелия, но выполнены они с меньшим мастерством.

Ил. 369 Смещение различных стилистических приемов можно видеть и на ряде рельефов саркофагов 3 в. н. э. Ярким примером может служить так называемый саркофаг Людовизи (Рим, Национальный музей), близкий по своей тематике к историческим повествовательным рельефам. Изображена сцена битвы конных и пеших римлян с варварами: в центре на коне — военачальник с портретными чертами лица, вокруг него, заполняя всю плоскость фона, — фигуры сражающихся. Наступая один на другого, в резких поворотах энергичных движений, переплетаются тела римлян, варваров и коней, расположенные в несколько ярусов.

Мастер этого саркофага изучил рельефы колонны Траяна и многое заимствовал оттуда, особенно в образах римлян, в анатомии, в изображении мускулатуры, одежды, вооружения, но иначе решил образы варваров. Суровый героизм даков сменился грубостью и зверством дикарей, подчеркнуто безобразных, с искаженными лицами, взлохмаченными шевелюрами. Рельеф саркофага очень высокий, местами переходящий почти в круглую скульптуру; обилие складок, пышные гривы коней, длинные пряди причесок варваров создают живописную, богатую игрой света и тени картину. Еще большую живость придавали некогда раскраска, следы которой сохранились на волосах, глазах и губах, и обильная позолота на вооружении и конской сбруе.

Живопись. В живописи 3 в. н. э., как и в пластике, сосуществуют разные художественные направления. К старой античной школе относятся фрески некогда богатого здания, возможно, императорского дворца на Палатине. На фоне колоннады изображена вереница слуг в одинаковых одеждах, несущих ларцы и корзинки. Во главе выступает распорядитель пира. Старым реалистическим традициям следуют и мастера мозаики в термах Каракаллы, пол в палестре изображал в размер натуры атлетов-победителей с венками и пальмовыми ветками (теперь в Риме в Капитолийском музее). Развитая мускулатура атлетов резко и объемно подчеркнута, но в общем построении фигур есть некоторые недостатки. Особенно интересны здесь ярко индивидуальные лица. Без идеализации выразительно переданы грубые некрасивые черты борцов и гимнастов. Трактовка волос может быть сравнима с трактровкой на портретах типа Филиппа Аравитинина.

В 3 в. н. э. появляется христианское искусство в виде росписей катакомб в Риме. По своему сюжету росписи связаны с представлениями христианской религии — библейские сцены, образы Христа и Богоматери, но по своей художественной форме они стоят на уровне античных росписей 3 в. п. э. Особенно интересны по своеобразной манере росписи христианские гробницы и катакомбы Петра и Марцелины с изображением Сусанны. Широкие, как бы небрежно положенные мазки следуют уверенно пластической форме. Подчеркиваются только главные объемы, плотные темные линии резко обозначают глаза, брови, нос. Волосы даны общей массой. Форма строится на контрастах света и тени, схематично, без детализации, но экспрессивно и точно, что характерно для нового направления. Живописцы работали в исключительно трудных условиях, глубоко под землей, при свете факела или светильника; тем более вызывает удивление их уверенное мастерство.

Замечательным памятником конца 3 в. н. э. является недавно раскрытая в результате археологических раскопок императорская вилла в Сицилии около современного города Пьяцца Армерина. Вилла принадлежала соправителю императора Диоклетиана Максимилиану Геркулану и состояла из многих помещений, полы которых покрыты мозаикой.

Мозаичные картины на мифологические и современные постройке виллы сюжеты

сложены из цветных эмаль, до сих пор блещут яркостью красок. Много мастеров работало над мозаиками, одни следовали эллинистической, то есть реалистической живописной традиции, другие работали в новой, более условной манере. Так, хотя человеческие фигуры рисуются анатомически правильно, но выглядят статично, на. 375 как бы застывшими в разных позах. Темный подчеркнутый контур фигур, линейная прорисовка складок, локальные тона, почти без светотени, не выявляют объемов, персонажи выглядят плоскими. Лица без выражения лишены индивидуальных черт, большие, широко раскрытые глаза создают впечатление бесстрастности. Одна из мозаик изображает осенний пейзаж с большими деревьями, под которыми отдыхают знатные охотники, возлежав на коврах. С обычной для римского искусства точностью переданы вооружение, покроя

одежды, утварь. Композиция строится не в глубину, а ярусами, одна над другой, что придает картине несколько условный характер.

Искусство 3 в. н. э. — один из самых сложных периодов истории римского искусства, период, когда многовековое античное искусство с его развитой реалистической формой, с богатейшей традицией портретного искусства, с обязательным требованием твердого знания пластической анатомии, тщательной и подробной разработкой прически и складок одежды, с совершенным мастерством в передаче движения вступает в острую борьбу с новым пониманием художественного образа и с новыми идеями и формами изобразительного искусства, зарождающегося в недрах разлагающегося рабовладельческого общества.

ИСКУССТВО РИМСКИХ ПРОВИНЦИЙ

Без характеристики искусства римских провинций картина развития искусства Римской империи не будет полной. Римская империя, владевшая огромной территорией, включала в себя области разной степени культурного развития. Восточные области империи (Египет, Передняя Азия, Греция) были очагами древнейших культур; западные провинции — Галлия, Британия, Паннония — находились ко времени завоевания их римлянами, то есть в 1 в. до н. э. — 1 в. н. э. еще на стадии формирования классового общества.

Придунайские области — Фракия (нынешняя Болгария), Мезия (Румыния) с 4 в. до н. э. были связаны с греками. На западном побережье Черного моря находился ряд греческих колоний.

Завоеватели романизировали западные провинции, вводили латинский язык, строили там города по римскому образцу с храмами, театрами, амфитеатрами, арками, акведуками. Примерами такого рода городов в Галлии являются города Оранж с его театром и аркой Тиберия, Арль с амфитеатром, Ним с театром и знаменитым акведуком (Гардский мост). В провинции Бельгика также сохранились римские постройки, например трехпролетная арка в Реми (Реймс) 3 в. н. э.

В старых галльских городах сохранилось много скульптурных произведений,

преимущественно местной работы. Это изображения галльских божеств, надгробия, посвятельные стелы с групповыми портретами ремесленников и торговцев. В галльской скульптуре сочетаются черты античного и местного художественного стиля. Влияние античного искусства сказывается в некоторых композиционных приемах, в трактовке одежды, в орнаментальных мотивах. Местные черты характеризуются большой экспрессивностью лица и вместе с тем неумелым анатомическим построением всей фигуры, обобщенной моделировкой, своеобразной трактовкой прически и особенной точностью в передаче окружающей человека обстановки: мебели, посуды, инструментов. Характерен в этом отношении рельеф из Реми (Реймс, Исторический музей), в котором сочетаются образы римской и галльской мифологии, черты местного и античного искусства. В центре — сидящий галльский бог Цернунос с мешком зерна на коленях. Образ божества и символические фигуры животных около него имеют чисто местный смысл, но стоящие по сторонам Меркурий (Гермес) и Аполлон — боги античного пантеона — скопированы с античных статуарных образцов. Мастер, создавший этот рельеф, воспроизвел достаточно удачно пропорции и позы античных статуй. Пластическая же моделировка упрощена, де-

на. 378

тали не проработаны. Типичен для галльского искусства рельеф из Ремы с изображением мастерской сановника 3 в. н. э. Формы фигуры плоские, анатомическое строение не проработано, складки одежды обозначены резкими линиями. Но зато заботливо и точно обрисована обстановка мастерской: колодка, инструменты, корзинка для обрезков кожи. Замечательными памятниками галло-германской скульптуры начала 3 в. н. э. могут считаться рельефы из Неймагена около Трира (Трир, Рейнский государственный музей). На одном из них изображены учитель и ученики, на другом — большая барка, п. 377 груженная бочками, и рядом с ней группа винооторговцев. В первом рельефе ясно выступает влияние античного искусства: в моделировке лиц и фигур, трактовке складок одежды, хотя фасоны костюмов и мебели местного типа. Во втором рельефе понимание натуры и художественно-технические приемы совершенно своеобразны и характерны для местного искусства. Выразительность, живость, портретность без всякой идеализации, яркая психологическая характеристика, может быть, и не уступают лучшим римским портретам, но средства выражения у галло-германских мастеров совсем иные. Художник широко пользуется буравом для моделировки глаз и прядей волос, ушной раковины.

В греческой и римской скульптуре всегда четко проработаны глазное яблоко, веки, надбровные дуги, рисунок губ, грациозный волос и бороды, отдельные пряди волос. Мастер неймагенского рельефа предельно обобщает формы, лепит голову крупными массами и только глубоким врезом бурава и резкими насечками выделяет глаза, рот, волосы. Фигуры винооторговцев слишком велики по отношению к лодке, но это несоответствие не нарушает общей выразительности рельефа.

В начале 1 в. н. э. римляне укрепились в альпийских и придунайских провинциях: Ретии (Бавария), Паннонии (Венгрия), Фракии (Болгария). Здесь выросло много городов с римским и местным населением. Так же, как и в галльских, в этих городах многие здания строились по римскому типу. Богатым городом был Аквинкум (близ Будапешта) в Паннонии, Пола (ныне Пула) в Югославии, где сохранились две арки, храмы, грандиозный амфитеатр.

Богатейшими восточными провинциями империи были Сирия и Египет. Сирия имела большое значение в торговле с Ин-

дией и Китаем. В Сирии были очень сильны традиции древневосточной культуры, но в городах, возникших в период эллинизма, преобладали античные культурные элементы. Особенно были богаты города: Лаодикея, Апамея и Антиохия.

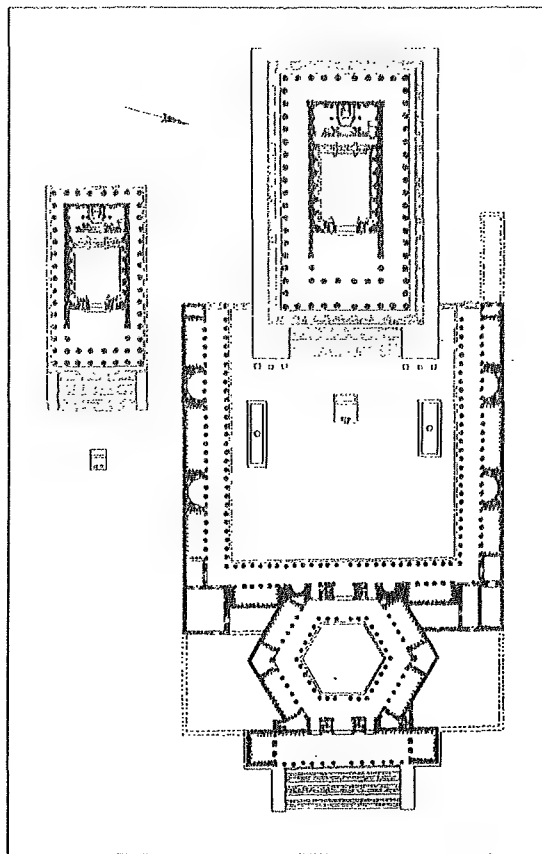
Антиохия — большой город с многоэтажными домами, храмами, термами; главная улица, длиною почти шесть километров, была обрамлена величественной колоннадой с портиками. Во многих частных и общественных зданиях полы были украшены мозаиками. Одна из великолепнейших мозаик (Принстон, Музей университета) из римской виллы 1 в. н. э. изображает пирующих Диониса и Геракла, пьющих сатиров и вакханок, другая — Афродиту и Адониса, суд Париса. Отдельные сцены заключены в орнаментальную рамку. В композиции, в образах, живописной манере мастер мозаики работает в традициях эллинистической живописи.

Во 2 в. н. э. приобретает большое значение сирийский город Пальмира, сделавшийся в 3 в. н. э. центром самостоятельного государства. Пальмира уже в древности считалась одним из красивейших городов, и ее имя сделалось нарицательным. Вдоль широких улиц тянулись крытые колоннады, заканчивающиеся огромными арками. Если стиль архитектурных сооружений носил чисто античный характер, то масштабы и пышность декоративных элементов несут на себе влияния древневосточной архитектуры. В Пальмире открыта большая семейная усыпальница (подземная катакомба), состоящая из нескольких камер, стены которых были покрыты росписью. Большое центральное помещение перекрыто полуциркулярным сводом, в середине которого написан медальон со сценой похищения Ганимеда. В простенках между входами в усыпальницы изображены крылатые гении (Нике), стоящие на сфере и держащие портреты в круглых рамах. В люнете помещения многофигурная композиция — Одиссей узнает Ахилла, сиританного у царя Ликомеда, — подобная композиция известна в помпейских росписях.

Портреты покойных написаны в традициях древневосточного искусства: темным контуром обрисованы черты лица, светотень отсутствует, преобладает локальный цвет. Такая графическая манера мало напоминает греко-римскую живопись. Художники достигли некоторого портретного сходства, но всем изображениям присуща одинаковая бесстрастность выраже-

ния, неподвижность черт, застылость взгляда.

Пальмирские рельефные надгробия и скульптурные портреты носят такой же характер, что и живописные портреты. В более ранних скульптурах 2 в. н. э. можно видеть общие черты с римскими портретами того же времени: задумчивое, сосредоточенное выражение лица, пышные



22. Акрополь Баальбека. 1—10 вв. н. э. План

мужские прически, но приемы трактовки прядей волос близки приемам, известным нам по древним памятникам переднеазиатского искусства. Пальмирские портреты 3 в. н. э. уже далеки от римских психологических портретов: это изображение совершенно как бы окаменевших лиц с неподвижным взором. Тщательной отделке отдельных прядей волос, ювелирным украшениям, узорам на одежде уделено большее внимание, чем проработке анатомического строения головы, плеч, рук.

Недалеко от Пальмиры находился культовый комплекс — святилище римских и местных богов — Баальбек (рис. 22). Акрополь Баальбека и близлежащие храмы

строились с конца 1 в. н. э. до 3 в. н. э. и представляли собою величественный архитектурный комплекс. На Акрополь вели Пропилеи в виде шестиугольного двора, обрамленного колоннами. Далее располагался огромный двор с портиками. В глубине двора возвышался грандиозный храм Юпитера, перинтер коринфского стиля с монолитными двадцатиметровыми колоннами. За пределами Акрополя стоял второй большой храм, посвященный Вакху, также представлявший собой коринфский перинтер; внутренняя поверхность стен храма расчленена коринфскими полуколоннами и эдикулами в два яруса; кроме того, в глубине целлы на возвышении устроен был небольшой портик из разноцветного мрамора. Третий, небольших размеров храмик, круглый в плане, с коринфскими колоннами и сложным раскрепованным антаблементом, с выступающим портиком (3 в. н. э.), поражает изысканностью своих форм. Весь комплекс Баальбека, так же как и колоннады Пальмиры, выполнен в античных архитектурных формах, но в колоссальных масштабах; в декоративном убранстве выступают характерные черты искусства Востока.

Второй богатой восточной римской провинцией был Египет, присоединенный к Риму в 30 г. до н. э. Культурным и торговым центром, как и в эпоху эллинизма, осталась Александрия. Романизация недостаточно глубоко проникла в жизнь Египта, сохранившего свой язык, религию, обряды и обычаи. Типично эклектическим памятником является портретная статуя жреца из Александрии (Александрия, Египетский музей). Традиции же эллинистического искусства в Египте были очень сильны и, как говорилось выше, сыграли большую роль в формировании и римского искусства. Обычай заказывать и хранить дома живописные портреты распространился в Египте не без влияния Рима. После смерти изображенного человека, уже по египетскому обычаю, его портрет накладывался на лицо мумии, благодаря чему до нас дошла большая серия портретов из некрополей в современной Хаваре (севернее Каира) и в Эль Фаюме (древних Арсиное и Крокодилополисе). Это энкаустические портреты египтян, греков, евреев, живших в Египте в 1—3 вв. н. э. Большинство портретов писалось еще при жизни заказчика и изображали молодых людей и людей среднего возраста, но положены они нередко на мумии глубоких стариков. Портреты 1—2 вв. н. э. в своих

Ил. 385

стилистических особенностях очень близки римским скульптурным портретам этих же столетий. Такие же приемы моделировки, одинаковая выразительность лица, одинаковые прически. Манера письма египетских портретов 1 в. н. э. может быть сравнима с живописью II декоративного стиля. В портретах 2 в. н. э. можно различить две группы: одну — родственную римским скульптурным портретам, другую — возрождающую древневосточные традиции. К первой группе относятся такие портреты, как, например, портрет бра-
 па. 382 тьев из Фаюма (Каир, Египетский музей), портрет пожилой женщины (Берлин, Государственные музеи). Меланхолическое выражение, характерное для всей этой группы, находит нам скульптурные портреты времени Марка Аврелия. Если первая группа отличается яркой индивидуальной характеристикой, живостью взгляда, богатством колорита (еще пример — женский портрет из Фаюма, Париж, Лувр), то во второй преобладает локальный цвет. К концу 2 и 3 вв. н. э.
 па. 383 приемы эллинистическо-римской живописи отступают перед новыми приемами. Теперь в портретах отсутствует пластическая проработка формы, господствуют плоскостность, обобщенность; игра светотени сменяется жестким линейным рисунком, раскрашенным локальными красками. Примером могут служить экземпляры Британского, Венского, Берлинского музеев.

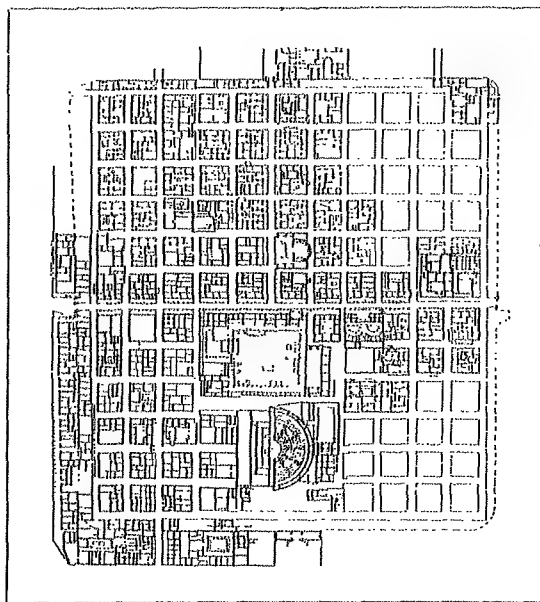
Фаюмские портреты представляют огромную художественную и историческую ценность, являясь почти единственными памятниками античной станковой живописи.

Большое значение в хозяйственной и политической жизни Римской империи имели африканские провинции, расположенные на территории нынешних Марокко, Туниса и Алжира. Здесь римляне строили города по типу военных римских лагерей, с центральной площадью — форумом и ровными квадратами кварталов. За пределами города находились виллы владельцев латифундий. Наибольшего расцвета африканские города достигли во 2—3 вв. н. э. Примером такого города является лучший других сохранившийся город Тимгад (рис. 23).

На форуме этого города, окруженном колоннадой, находилось здание городского совета (курия) с трибуной, базиликой и храмом; недалеко от форума стояла трехпролетная арка Траяна с коринф-

скими колоннами. Улицы Тимгада были вымощены каменными плитами; главные улицы заканчивались арками. В городе были и театр и храмы.

Многие городские здания и виллы украшены мозаиками с декоративными узорами и многофигурными композициями. На африканских мозаиках изображены не только персонажи и эпизоды античной



23. Город Тимгад. 2—3 вв. н. э. Иран

мифологии (обычные сюжеты эллинистических и римских мозаик), но и целый ряд сцен реальной жизни. Например, близ города Константины в термах частной виллы пол был украшен мозаикой с изображением архитектурных сооружений, садов, сценой охоты с собаками, портретами любимых лошадей хозяина.

На полу виллы Лабернев близ города Утики (Тунис) мозаикой исполнены сцены сельских работ: пахота, стадо и пастухи и, кроме того, сцены охоты.

На африканских мозаиках мифологические сцены трактованы, как правило, более живо. В этом сказывается традиция эллинистическо-римского искусства: давно определившиеся композиционные приемы, ставшие шаблонами, образы уже канонизированные. Сцены быденной жизни, видимо, местными мастерами компоновались по желанию заказчика: готовых образцов не было, поэтому и рисунок не такой умелый, позы более неуклюжие, фигуры нескладные, и живописная сторона мозаик гораздо слабее.

Искусство римских провинций оставило нам не только ряд памятников выдающегося художественного значения, но, главное, раскрывая процесс развития местного стиля, показало ту основу, на которой формировалось искусство средних веков.

Также важно отметить то обстоятельство, что если в 1—2 вв. н. э. художественный стиль Римской империи играл зна-

чительную роль в развитии провинциального искусства, то в 3 в. н. э. местные художественные традиции, а на Востоке — древнейшие становятся господствующими и, в свою очередь, влияют на официальный стиль Рима. Искусство провинций наглядно показывает границы распространения и степень влияния античной культуры в Европе и на Востоке.

ИСКУССТВО РИМСКОЙ ИМПЕРИИ 4—5 вв. н. э.

Кризис 3 в. н. э. поставил империю на край гибели, но рабы и колонны, выступавшие против существующего строя, не были классом, способным поднять угнетенных на борьбу за новый способ производства. Это дало возможность рабовладельцам империи, хотя бы на короткий срок, затормозить развитие кризиса и восстановить распадающуюся империю. События 3 в. н. э. нанесли тяжелый ущерб муниципальной знати и городским землевладельцам, составлявшим социальную опору принцепата. Решающую роль в экономике и политической жизни римского государства приобретают огромные земельные владения военно-бюрократической знати, представляющие собой замкнутые в экономическом отношении самодовлеющие хозяйственные организмы, основанные на эксплуатации колоннов и посаженных на землю рабов. Значительная часть населения перемещается из городов в сельские местности. Изменяется форма римского государства: принципат уступает место доминату — неограниченной монархии восточного типа, лишенной всяких республиканских пережитков. Император-доминус пользуется неограниченной властью как «господин и бог» по отношению к любому из подданных.

Реформы Диоклетиана (284—305 гг. н. э.) — первого римского доминуса — на короткий срок обеспечили известную стабилизацию империи. Наблюдается даже некоторое оживление торговли и ремесленного производства, укрепляется обороноспособность страны. Однако центробежные силы продолжают действовать. Все слабее становится связь между Западом и Востоком. Диоклетиан вынужден был разделить империю сначала на две, а затем на четыре части. Император Константин (306—337 гг. н. э.) перенес столицу империи в Константинополь (330 г.

н. э.), а в 395 г. н. э. империя окончательно распалась на Западную и Восточную.

В поздней империи создается огромный бюрократический аппарат, содержание которого непосильным бременем ложится на плечи налогоплательщиков. Жестокие государственные поборы побуждают колоннов, мелких свободных земледельцев, а иногда и горожан спасаться бегством. Для борьбы с текучестью рабочей силы и в интересах регулярного сбора налогов все слои податного населения и, в первую очередь, земледельцы — колонны — были прикреплены к своим землям и месту жительства. В этой закрепленной части сельского населения уже явственно выступают черты будущего феодального общества. Не менее отчетливо видны эти черты и в положении земельных магнатов поздней империи, свободных от налогов, располагавших вооруженной силой, судебной властью и часто совершенно независимых по отношению к государству. Особенно большими привилегиями пользуется церковное землевладение. К концу 4 в. н. э. христианство становится господствующей в империи религией. Диктатура крупных землевладельцев нашла в христианской церкви необходимую идеологическую опору. Однако ничто не могло спасти от гибели рабовладельческий мир. «Всеобщее обнищание, упадок торговли, ремесла и искусства, сокращение населения, запустение городов, возврат земледелия к более низкому уровню — таково был конечный результат римского мирового владычества»¹. Рабство продолжало оставаться основой римской экономики, но «ни в крупном сельском хозяйстве, ни в городских мануфактурах оно уже не

¹ Ф. Энгельс. Происхождение семьи, частной собственности и государства. — Соч., т. 21, с. 148.

приносило дохода, оправдывавшего затраченный труд...»¹. На почве глубокого кризиса экономической и социально-политической системы рабовладельческого общества рождаются новые формы общественных связей.

Торжественно христианской церкви сопровождалось гибелью многих памятников античной культуры. Христианская литература, расширяя и усложняя христианское вероучение, закладывала основы средневековой схоластики и богословия. И хотя в это время еще существовали такие поэты, как Ливаний и Клавдиан, и такие выдающиеся историки, как Аммиан Марцелин, для их творчества были характерны подражание старым образцам и чрезмерное увлечение внешней формой. Художественная литература несла на себе печать болезненной изысканности и раболепия. В моде были панегирики, прославляющие вычурным напыщенным языком добродетели «вечных» доминусов. Общий уровень культуры резко понизился, даже элементарная грамотность становится привилегией немногих.

В восстаниях и войнах, потрясавших распавшуюся империю, в ожесточенных религиозных расприх погибло много художественных произведений.

Архитектура. Изобразительное искусство. В архитектуре 4 в. н. э. новые формы складываются медленнее, чем в портрете или рельефе.

Архитектура времени Константина — последний этап развития римского античного зодчества. К этому периоду относятся два замечательных сооружения — базилика Константина-Максенция и арка Константина у подножия Палатинского холма.

Базилика Константина отличается от всех более ранних базилик своей структурой: она представляет собой повторение композиционной схемы тегидария терм. Центральная неф перекрыт тремя крестовыми сводами, а каждый из боковых, расчлененный на три части, перекрыт коробовыми сводами. Во внешнем оформлении отмечается упрощение архитектурных форм, столь характерное для позднеримского зодчества.

Ярко характеризует римское искусство 4 в. н. э. арка Константина в Риме. По своим архитектурным формам она не является оригинальной; в ней воспроизведе-

на схема трехпролетной арки Сантинии Севера. Арка Константина гармонична и красива в своих пропорциях, ее строил архитектор, воспитанный всецело в традициях расцвета римской архитектуры 1—2 вв. н. э. Государственная казна настолько была бедна в этот период, что строить арку с многочисленными архитектурно-декоративными деталями запово не было возможности. Почти все рельефы, скульптуры, даже колонны и части антаблемента взяты строителями из старых монументов 2—3 вв. н. э. Огромная арка (25,7 м ширины, около 22 м высоты) окончена в 315 г. н. э.

На аттике помещены рельефы времени Марка Аврелия, и голова на изображении этого императора была заменена портретной головой Константина. Раскренованный антаблемент у аттика украшен статуями плонных даков, некогда стоявших на форуме Траяна. На пилонах над малыми пролетами вставлены по два круглых рельефа с какого-то разрушенного монумента времени Адриана. Ниже медальонов вокруг пилонов проходит узкое ленты рельефов, созданных одновременно с постройкой арки. Рельефы, украшающие постаменты колонн, по-видимому, относятся к монументу 3 в. н. э. Вместе с постройкой должны были быть исполнены и крылатые Виктории над архивольтом главной арки и гений над боковыми пролетами. Такое смешение на одном сооружении различных по стилю пластических украшений говорит о каком-то безразличии со стороны высокого заказчика к тому, как будет выглядеть в целом новый монумент, и, кроме того, о внимании к старым памятникам, понимании их художественной значимости. Но важно отметить, что новые, то есть узкие над пролетами рельефы созданы уже всецело в рамках нового стиля, далеко успешного от античных канонив.

На одном из них была изображена трибуна, находившаяся некогда на форуме Романум. Трибуна окружена решеткой и по углам украшена статуями сидящих богов. В центре на трибуне сидит император, значительно превосходя размерами находящиеся рядом с ним приближенных. По сторонам трибуны две симметричные группы подданных, размещенных в два яруса, причем головы нижнего ряда поставлены в одну ровную линию. В верхнем ряду только одна голова чуть-чуть возвышается над другими. Такое «равноголовие» — «исокефалия» — одна из характерных черт нового складывающегося в

¹ Ф. Энгельс. Происхождение семьи, частной собственности и государства. — Соч., т. 21, с. 148.

эту эпоху стиля. Все фигуры одинаковы в пропорциях и одеждах, складки которых даны несколькими сухими резкими линиями. Суммарно и обобщенно трактованы головы стоящих граждан, несколько более подробно разработаны лица на трибуне. Весь рельеф, очень плоский, скорее выглядит вырезанным в фой, чем выпуклым.

Так же исполнены и другие одновременные рельефы арки. Выделение размером фигуры императора, статичность фигур, плоскостность, однообразие поз и одежд, обобщенность форм характеризуют эти рельефы. Все отягчает их от старого римского повествовательного рельефа, всегда живого, динамичного. Осталась лишь одна традиционная римская черта — изображение конкретных архитектурных сооружений, которые составляют фой для фигур.

В портретном искусстве 4 в. н. э. можно видеть произведения различного стиля. Голова Константина (2,4 м высоты) от колоссальной статуи (Рим, палео Консерваторе) из базилики Константина в Риме ил. 390 ил. 391, в общих чертах сохраняет портретное сходство, это скорее обобщенный образ доминуса, заместника бога на земле, чем живого человека. Огромные, широко открытые глаза с остановившимся взглядом, ровные дуги бровей, спокойно сложенные губы создают впечатление бесстрастности и неземного величия. В этом много сходного с древневосточным искусством, где изображение царя трактовалось как изображение божества, вспомним, например, колоссы Рамсеса II. Еще дальше отстоит от античного реалистического портрета парные статуи (египетского происхождения) из порфира императора и его соправителя (Рим, Ватикан) ил. 386. В панцирях военачальников, в военных сапогах, с мечами у пояса и в венцах на головах стоят, обнявшись, два одинаковых лицом властителя. Полное нарушение анатомического строения, неловкость в движении рук, отсутствие индивидуальных черт, обобщенная трактовка лица и вместе с тем тщательная отделка деталей вооружения, обуви говорят, что мастер — создатель этой группы добивался прежде всего доходчивости, понятности содержания. Он хотел показать дружелюбность и единодушие правителей западной и восточной частей империи, а пластическая анатомия, портретность совершенно его не интересовали.

Работа в порфире трудна и требует большого навыка в обработке поверхности деталей, но мастеру совершенно чужды основные принципы античного искусства.

Традиция римского реалистического портрета была очень живуча и сильна и в колоссальной портретной статуе Валентиниана I (364—375 гг. н. э., Барлетта) ил. 391. Выступает очень ярко. Колосс из бронзы, высотой около 5 м, великолепной работы, возрождает тип статуй императора-военачальника. Тщательно отделаны панцирь, туника с длинными рукавами и вторая туника из плотной материи с бахромой у подола и на рукавах, складки плаща и пряди ровно расчесанных густых волос. Значки были выполнены из серебра, детали костюма и украшений позолочены. Фигура превосходно построена, под плотной одеждой и панцирем ясно чувствуются формы тела. Особенно удалось скульптору передать индивидуальные портретные черты лица.

Валентиниан известен как человек злой и жестокий, и эти свойства характера раскрыты очень ясно. Перед нами живой эмоциональный человек, но в наряде и позе всемогущего владыки. Он не отвечает, как Август из Прима Порты, на приветствия, но только принимает поклоны, не замечая отсутствующих, не обращая на них внимания, презирая всех как низших существ.

Несколько еще сильны традиции античного искусства, показывают портрет императрицы Евдокии около 400 г. н. э. (Рим, вилла Торлония) и мраморная статуя магистрата (Рим, Ватикан) в длинной одежде и плаще, стоящего торжественно и прямо с приподнятой рукой. Лицо, ярко индивидуальное, промоделировано для этого времени необыкновенно мягко, как это делали во времена Антонинов, но выражение бесстрастное и как бы окаменелое: характер этого человека скрыт под маской официальной торжественности. Складки одежды, выступающие под ними формы могут быть сравнимы с греческими классическими работами. ил. 394 ил. 395

Также в традициях классики исполнен диптих (на гладких сторонах диптиха делались записки делового содержания) из слоновой кости с рельефными фигурами Асклепия и Гигеи (около 400 г. н. э., Ливерпуль, музей). Их свободные позы, живописные драпировки заимствованы из искусства 4—3 вв. до н. э. На диптихе ил. 403 аллегориями городов Рима и Константинополя начала 5 в. н. э. фигуры трактованы иначе. Они статичны, плоскостны, складки одежды жестки. Торжественная репрезентативность — характерная черта позднеантичного стиля. ил. 402

на. 393 Портретная голова императора Аркадия (377—408 гг. н. э., Берлин, Государственные музеи) несет на себе лишь внешние элементы античного классического стиля: правильный овал, ровные дуги бровей, миндалевидной формы глаза, четко обрисованный красивый рот, но все формы сглажены, лицо лишено индивидуальной психологической характеристики. К началу 4 в. относится портрет Констанция Хлора (Берлин, Государственные музеи). К портретному искусству 4 — начала 5 в. н. э. относятся и изображения неизвестных из Эфеса (Вена, Историко-художественный музей) и Рима (Копенгаген, Нью Карлсберг, Глиптотека).

Памятник времени поздней античности — рельефы на базе обелиска Феодосия в цирке в Константинополе — уже трудно назвать античным: изображение императора в цирковой ложе, его приближенных и воинов по композиции сходны с рельефами на арке Константина, но образы еще более схематичны.

Раннехристианское искусство. В 4 в. н. э. после признания в 313 г. н. э. христианства государственной религией начинают строить христианские храмы — базилики. Форма и название их были заимствованы от более ранних античных базилик, являвшихся административными и судебными зданиями. В первое время после признания христианства верующие совершали богослужения в старых римских базиликах. Естественно, что их план послужил образцом и для новых церковных сооружений.

Древнехристианские базилики имели прямоугольное очертание. Внутреннее их пространство расчленялось на три или пять нефов. В алтарной части нефы пересекались поперечной галереей — трансептом. Сам алтарь располагался в апсиде, полукруглой нише, перекрытой четвертью шаровой поверхности — конхой. Апсида завершала собою перспективу центрального, самого широкого нефа церкви. Перед входом в базилику находился обширный прямоугольный двор — атриум, окруженный колоннадой. В атриуме оставались те, кто еще не прошел обряда крещения и поэтому не имел права входить в храм. Посредине атриума ставилась купель для омовения. Конструктивное решение христианских базилик отличалось чрезвычайной простотой. Сравнительно тонкие стены выкладывались из кирпича, перекрытие осуществлялось посредством деревянных ферм. Античные римские строи-

тельные приемы для такого рода сооружений почти утратили свое значение.

Нефы базилик отделялись друг от друга рядами мраморных колонн, на которые опирались арки или антаблемент, поддерживающие возвышавшиеся над перекрытием боковых нефов прорезанные окнами продольные стены среднего нефа. Иногда в базилики переносились колонны из старых античных сооружений. Внешнее архитектурно-декоративное убранство базилик было столь же скромно, как и их композиция и конструкция. К числу наиболее известных пятинефных раннехристианских базилик Рима следует отнести базилику Петра (4 в. н. э.), замененную в 16 веке знаменитым собором св. Петра, и построенную в 4 в. н. э. базилику Сан-Паоло-Фуори ле Муре (св. Павла за городскими стенами) — самую просторную из сооружений этого типа. Из трехнефных базилик 4 в. н. э. наиболее примечательны базилика Санта-Пуденциана и Санта-Мария Маджоре. Интересные образцы христианских базилик 4—5 вв. н. э. находятся в Сирии. Основным материалом этих сооружений служил камень в сочетании с деревом. В перекрытиях сочетались балочные системы и арки.

Наряду с базиликами в раннехристианское время строились культовые сооружения центрического типа, в которых нашли свое дальнейшее развитие античные традиции круглого храма. Такая форма более всего подходила для баптистериев, крещал и мавзолеев. Широкой известностью пользуется мавзолей Санта-Констанца в Риме первой половины 4 в. н. э. Барабан его купола покоится на расположенных по кольцу парных колоннах. Центральный объем здания окружен галереей, перекрытой сводом. Другим выдающимся памятником центрического типа является церковь Сан-Стефано Ротондо середины 5 в. н. э., план которой образуется двумя рядами поставленных по кругу колонн. Оба типа раннехристианского храма — базиликальный и центрический — как бы сливаются в зданиях крестообразной формы. Характерным образцом такого сооружения может служить небольшой по размеру мавзолей Галлы Платидии в Равенне (около 440 г. н. э.). Центральная его часть перекрыта парусным сводом.

Живопись. Искусство живописи периода разложения рабовладельческого строя развивается по двум направлениям, одно продолжает традиции классической живописи, другое разрабатывает новые формы.

Уникальный памятник станковой живописи (Рим, Национальный музей), датируемый началом 4 в. н. э., в энкаустической технике изображает божью Рому (так называемая Рома Барберини). Вероятно, это часть большой картины с портретами Константина и его сыновей. Рома на троне с Викторией в руке нарисована в фас к зрителю, напоминает культовые статуи 2 в. н. э., возможно, воспроизводит статую Ромы, стоявшую в храме Венеры и Ромы в Риме.

Новые художественные черты явнее всего выступают в христианской живописи. В росписях катакомб наглядность изображения сцены, понимание содержания становится важнее, чем пропорциональная разработка фигур, соблюдение масштабности.

В катакомбах Присциллы типичны в этом отношении изображение доброго пастыря и сцены «Три отрока в пещи огненной» и «Жертвоприношение Исаака». В последней изображено приготовление жертвы: в центре Авраам, к нему приближается маленький Исаак с вязанкой хвороста.

То же можно сказать и о сцене «Истечения воды» в катакомбе Каллисты, лишь в лице Моисея больше передана объемность, которая достигается не рисунком, а живописным пятном.

Особенно характерны фигуры орант. Например, из могилы Двух орант в Риме: неподвижные, в длинных одеждах, с воздетыми в молитвенном жесте руками, с экстатическим выражением лица.

При строительстве христианских храмов продолжалось развитие монументальной живописи. Здания базилик украшаются фресками и мозаиками, которыми оформляется апсида, купола, торцовые стены главного нефа. Хотя эти росписи выражали уже совершенно новые христианские идеи, в формальном отношении они все еще продолжают следовать сложившимся античным традициям. Подавляющее большинство произведений 4—5 вв. н. э. сосредоточивается в Риме. Наиболее древней является мозаика мавзолея Санта-Констанца. Главная часть убранст-

ва, украшавшая купол, была уничтожена в 17 веке, но плафоны обходов сохранились. Они представляют собой декоративные композиции, образуемые то из узоров геометрического характера, то из различных 406
на. 407
птиц, круглых медальонов со вписанными в них изображениями маленьких крылатых гениев, человеческих голов, животных, розеток и т. п. На двух плафонах, главное поле которых заполняют плетения виноградных лоз, изображена сцена виноделия: маленькие фигурки давят виноград под навесом с колоннами и фронтоном, другие подвозят его на телегах, запряженных волами. Все эти изображения имеют инсказательный, отвечающий христианской символике смысл, но в плане живописной трактовки они близки реалистическому античному искусству.

Монументально-репрезентативное направление в искусстве конца 4 в. и начала 5 в. н. э. находит свое яркое выражение в мозаике из базилики Санта-Пуденциана. В центре композиции изображен Христос на троне, по сторонам сидят двенадцать апостолов. За ними стоят две женщины, держащие венки (св. Пуденциана и св. Прасседа). Фоном служит полукруглый портик, вдали высется Голгофа и строения Иерусалима. Надо всем парят гигантские символы евангелистов: ангел, крылатый лев, телец и орел. В этой мозаике причудливо сплетаются традиции античности и христианская догматика. Христос изображен как владыка вселенной, но в то же время в нем много общего с античным изображением Юпитера. Глубинность пространства, объемность фигур, умение подчинить частное целому и сочетать естественность образов с величавостью общего стиля — все это также обнаруживает близость этой мозаики к искусству античности.

История искусства позднего античного периода проходит в борьбе разлагающейся античной традиции с новыми художественными принципами, послужившими основой формирования и развития феодального искусства.

Общие труды

- В. И. Ленин. О государстве. — Полн. собр. соч., т. 39
- В. И. Ленин. О культуре и искусстве. Сб. статей. М., 1976
- В. И. Ленин. К вопросу о диалектике. — Полн. собр. соч., т. 29
- В. И. Ленин. Философские тетради. — Полн. собр. соч., т. 29
- К. Маркс. Введение (Из экономических рукописей 1857—1858 годов). — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 12.
- К. Маркс, Ф. Энгельс. Об искусстве. Сб. статей. М., 1976
- Ф. Энгельс. Бруно Бауэр и раннее христианство. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 19
- Ф. Энгельс. Происхождение семьи, частной собственности и государства. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 21
- Ф. Энгельс. Анти-Дюринг. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 20
- Виткин М. А. Восток в философско-исторической концепции К. Маркса и Ф. Энгельса. М., 1972
- Всеобщая история архитектуры. Т. 1—2. М., 1970—1973
- Всеобщая история искусств. Т. 1. М., 1956
- История искусства народов СССР. Т. 1. М., 1971

Первобытное искусство

- Абрамова З. А. Палеолитическое искусство на территории СССР. М.—Л., 1962
- Абрамова З. А. Изображение человека в палеолитическом искусстве Евразии. М.—Л., 1966
- Бадер О. Н. Канова пещера. Палеолитическая живопись. М., 1965
- Бозунова И. В. Искусство доклассового общества. Учебное пособие для студентов факультета теории и истории искусств. Институт им. И. Е. Репина Академии художеств СССР. Л., 1975
- Гурина Н. П. Мир глазами художника Карелии. Л., 1968
- Мириманов В. Б. Первобытное и традиционное искусство. Л., 1973
- Окладников А. П. Утро искусства. Л., 1967
- Окладников А. П., Мартынов А. И. Сокровища томских писаниц. М., 1972
- Окладников А. П. Петроглифы Ангары. М.—Л., 1966
- Черниц А. И., Монгайт А. Л., Алексеев В. П. История первобытного общества. М., 1969
- Первобытное искусство. Сб. статей. Отв. ред. Р. С. Василевский. Новосибирск, 1974
- Первобытное искусство. Сб. статей. Отв. ред. Р. С. Василевский. Новосибирск, 1976

Ранние формы искусства. Сб. статей. Составители С. Ю. Неклюдов. М., 1972

Савватеев Ю. А. Рисунки на скалах. Петрозащитск, 1967

Формозов А. А. Очерки по первобытному искусству. Наскальные изображения и каменные изваяния эпохи камня и бронзы на территории СССР. М., 1969

Искусство Древнего Востока

- Авдиев В. И. История Древнего Востока. М., 1953; М., 1970
- Афанасьева В., Лукошкин В., Померанцева Н. Малая история искусств. Искусство Древнего Ближнего Востока. Искусство Древнего Ирана. Искусство Древнего Египта. М., 1976
- Блак В. Б. Монументальные росписи Средней Азии конца 4 — первой половины 1 тысячелетия до н. э. — Проблемы развития зарубежного искусства. Сб. научных трудов Института им. И. Е. Репина. Вып. IV. Л., 1974
- Вулян Леонард. Ур хаджес. М., 1961
- Картер Говард. Гробница Тутанхамона. М., 1959
- Керам В. Боги, гробницы, ученые. Роман археологии. М., 1960
- Кник Х. А. Как строились египетские пирамиды. М., 1967
- Крамер Самюэл Н. История начинается в Шумере. М., 1965
- Лапда Н. Б., Ланце И. А. Памятники искусства Древнего Египта в Эрмитаже. Л., 1974
- Лукошкин В. Г. Искусство Древнего Ирана, Кавказа и Средней Азии. Л., 1971
- Лукошкин В. Г. Искусство Древнего Ирана. М., 1977
- Матье М. Э. Искусство Древнего Египта. М., 1958; М., 1970
- Матье М. Э. Искусство Древнего Египта. Л.—М., 1961
- Матье М. Э. Во времена Нефертити. М., 1965
- Матье М. Э. Древнеегипетские мифы. М.—Л., 1956
- Матье М. Э., Афанасьева В. К., Дьяконов И. М., Лукошкин В. Г. Искусство Древнего Востока. — Памятники мирового искусства. Вып. 2. М., 1968
- Матье М. Э., Павлов В. В. Памятники искусства Древнего Египта в музеях Советского Союза. М., 1958
- Михаловский Казимеж. Карнак. Варшава, 1970
- Михаловский Казимеж. Луксор. Варшава, 1972
- Михаловский Казимеж. Пирамиды. Варшава, 1973
- Михаловский Казимеж. Фивы. Варшава, 1974
- Павлов В. Скульптурный портрет Древнего Египта. М., 1957

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Флэттнер П. Д. Культура и искусство Древнего и соседних стран. Л.— М., 1958
 Ходжкин С., Данилова И. Египетское искусство в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. М., 1974
 Шуринова Р. Искусство Древнего Египта. Живопись, скульптура, архитектура, прикладное искусство. М., 1972
 Энос о Гильгамеше («О все издавшем»). Перевод, комментарии и другие приложения И. М. Дзяконова. М.— Л., 1964

Античное искусство

- Античные поэты об искусстве. М., 1938
 Античные мыслители об искусстве. М., 1937
 Античные города Северного Причерноморья. М., 1958
 Блаватский В. Д. История античной расписной керамики. М., 1958
 Блаватский В. Д. Греческая скульптура. М., 1939
 Бритова Н. Н., Лосева Н. М., Сидорова Н. А. Римский скульптурный портрет. М., 1975
 Бритова Н. Н. Греческие терракоты. М., 1969
 Вальдгауэр О. Ф. Римский портрет в Эрмитаже. Л., 1928
 Вальдгауэр О. Ф. Микон. Пг., 1922
 Вальдгауэр О. Ф. Лисипп. Пг., 1922
 Виниор В. Р. Искусство Греции. М., 1972
 Воинова А. И. Античное искусство. Исторический очерк. М., 1962
 Воинова А. И. Эрмитаж. Римский портрет. Л., 1974
 Горбунова К. С., Передольская А. А. Мастера греческих расписных ваз. Л., 1964
 Горбунова К. С., Саверкина И. И. Искусство Древней Греции и Рима в собрании Эрмитажа. Л., 1975
 Кобылина М. М. Искусство Древнего Рима. М., 1939
 Кобылина М. М. Аттическая скульптура. М., 1958
 Колинский Ю. Д. Искусство эгейского мира и Древней Греции. М., 1970
 Колинский Ю. Д. Великое наследие античной Эллады и его значение для современности. М., 1977
 Лесницкая М. М. Римский портрет в собрании Эрмитажа. Л., 1960
 Михаловский К. Пальмира. Варшава, 1968
 Павлов В. В. Древнеегипетский портрет I—IV вв. М., 1967
 Саверкина И. И. Пальмира. Л., 1967
 Сидорова П. А. Искусство эгейского мира. М., 1972
 Сидорова П. А., Чубова А. И. Искусство римской Африки. М., 1979
 Сидорова П. А. Афины. М., 1974
 Соколов Г. И. Эгейское искусство. М., 1972
 Соколов Г. И. Микон, Поликлет. М., 1964
 Соколов Г. И. Дельфы. М., 1972
 Соколов Г. И. Искусство Древнего Рима. М., 1974
 Чубова А. П. Скопас. Л., 1959
 Чубова А. П. Фидий. Л., 1962
 Чубова А. П., Исаева А. Н. Античная живопись. М., 1967
 Чубова А. П. Древнеримская живопись. Л., 1967
 Чубова А. П. Этрусское искусство. М., 1972
 Чубова А. П. Искусство Европы I—IV вв. М., 1970

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ХУДОЖНИКОВ И АРХИТЕКТОРОВ

- | | |
|---------------------------------------|---|
| Агафарх — 133 | Микон — 125 |
| Агесандр — 153 | Мисепил — 119 |
| Адрвиан — 177 | Неспот — 123 |
| Алкамен — 127, 131, 132 | Пикий — 144 |
| Аменхотен, сын Хапу — 52, 59 | Орест — 152 |
| Аменхотен Младший — 52, 59 | Павсий — 144 |
| Аидокид — 116 | Павсон — 135 |
| Антигон — 151 | Памфил — 144 |
| Аполлодор Афинский — 133, 146 | Панэн — 125 |
| Аполлодор Дамасский — 176 | Паррасий — 135, 154 |
| Аполлоний — 153 | Пепра — 60 |
| Арадаххешу — 85 | Пиромах — 151 |
| Аристид Старший — 144, 154 | Пиронк — 154 |
| Архилох — 120 | Пифей — 137 |
| Афинадор — 153 | Полигнот — 124, 125, 131, 135, 154, 158 |
| Бекенхонсу — 52, 59 | Полидор — 153 |
| Бозф — 150 | Поликлет — 129, 131, 132, 144 |
| Бриаксис — 140 | Пракситель — 140, 142, 143, 150 |
| Бриг — 124 | Пэоний — 127 |
| Витрувий — 194 | Рабирый — 169 |
| Вулка — 157 | Рамсенахт — 59, 60 |
| Гиперон — 123 | Сатир — 137 |
| Горн — 52 | Сенмут — 51 |
| Дедал — 110 | Серамон — 59 |
| Дейнократ — 148 | Скопас — 139, 142, 143, 144, 146, 154 |
| Дионисад — 152 | Сосий — 148 |
| Дмитрий из Алонеки — 133 | Стратоник — 151 |
| Евфанор — 144 | Сутн — 52 |
| Евфроний — 116 | Таврик — 153 |
| Зевксис — 134, 158 | Тимаиф — 134, 154, 158 |
| Иктии — 119, 120, 121 | Тимарх — 150 |
| Имхотен — 38 | Тимомах — 154 |
| Инеи — 52 | Тимофей — 138, 140 |
| Иуна — 59 | Тутмос — 57 |
| Калликрат — 119, 120 | Фабулл — 174 |
| Кефисодот Старший — 138, 140 | Фидий — 128, 129, 142 |
| Кефисодот Младший — 150 | Филокл — 120 |
| Клеофрад — 124 | Филоксен — 145 |
| Клитий — 115 | Фрадмон — 129 |
| Кресиллай — 131 | Харемсаф — 62 |
| Критий — 123 | Харес — 153 |
| Леохар — 140, 143, 144 | Хатпан — 59 |
| Либон — 118 | Хемун — 39, 42 |
| Лисипп — 142, 143, 150, 151, 153, 154 | Хесира — 44 |
| Менекрат — 127, 128 | Экеский — 115 |
| Мирон — 126 | Энигон — 151 |
| | Эрготим — 115 |

Первобытное искусство

Антропоморфные изображения эпохи бронзы — 20, 22
 Архитектура мегалитическая — 19, 20
 Бронзовые изделия кобальтовой культуры — 21, 22
 Венера Виллендорфская — 11
 Дольмены — 20
 Керамика гальштаттская — 23, 24
 Керамика неолитическая — 15
 Керамика трипольская — 16, 17
 Кромлех в Стунхендже — 20
 Курган Александровский — 26
 Курган Келермесский — 25, 26
 Курган Костромской — 25
 Курган Майкопский — 20, 21
 Курган Пазырыкский — 25, 26
 Курган Ульяновский — 25
 Менгяры — 19
 Неаполь Скифский — 27, 28
 Неолитическая пластика — 15
 Петроглифы Восточной Сибири — 17
 Петроглифы Залавруга — 17
 Петроглифы Западной Сибири — 17
 Петроглифы Онежского озера — 17
 Петроглифы Норвегии — 17, 18
 Петроглифы Северного неолита — 17
 Пещера Альтамира — 12
 Пещера Делла-Понья — 12
 Пещера Кастильо — 12
 Пещера Капова — 12
 Пещера Ляско — 12
 Пещера Нио — 12
 Пещера Руфьян — 12
 Пещера Санта-Изабель — 11
 Рисунки эпохи Ориньяк — 11, 12
 Рисунки эпохи Мадлен — 12, 13
 Рисунки палеолита — 12
 Рисунки мезолита — 13, 14
 Рисунки бушменов — 14
 Рисунки на скале Альпорта — 13
 Рисунки на скале Валлорта — 14
 Рисунки на скале Когун — 14
 Рисунки на скале Кобыстан — 14
 Рисунки на скале Сеймалы-Таш — 14
 Ситула гальштаттская — 13

Искусство Древнего Востока

Аменемхеба группа — 60
 Аменемхета III статуя — 48
 Аменхотеп фигура, статуя — 53
 Аменхотеп IV египетские статуи — 56, 57
 Аписа статуэтка — 63
 Ахетатон — 56
 Ашшурнасирапала II статуя — 84
 Ашшурнасирапала II статуэтка, ялтарная — 84
 Баст статуэтка — 63
 Богиня, изображение из храма в Ашшуре — 66
 Вавилон — 85
 Ворота Иштар — 85, 86
 Головы быков с арфы из Ура — 71

Голова женская из Урука — 66
 Голова женская (Ахад) — 73
 Голова мужской статуи — 60
 Гор, соколов фигуры — 63
 Гробница Амоинахта — 61
 Гробница Аххотена — 49
 Гробница Аххотена — 44
 Гробница в Иераконполе — 34
 Гробница Меса — 36
 Гробница Месехти — 49
 Гробница Нефермаата и Итет — 44
 Гробница Нефертари — 61
 Гробница Нтаххотена — 44
 Гробница Рамсеса II — 61
 Гробница Рамсеса III — 61
 Гробница Себи — 49
 Гробница Сети I — 61
 Гробница Ти — 44
 Гробница Тутанхамона — 58
 Гробница Тхутхотена — 49
 Гробница Уххотена — 49
 Гробница Хатнаи — 61
 Гробница Хени — 57
 Гробница Хемака — 36
 Гробница Хесира — 44
 Гробница Хнумхотена II — 49
 Гробница (царская) в Ахетатоне — 57
 Гробницы в Бени-Гасане — 47
 Гробницы в Бибан-эль-Молуке — 50
 Гробницы в Танисе — 62
 Гробницы царские в Уре — 68, 71
 Гудеа статуя — 74
 Гудеа статуя — 74
 Дария I голова статуи — 90
 Дворец Ахетатона — 56
 Дворец Ашшурнасирапала — 81, 82
 Дворец Ашшурнасирапала II — 81, 82
 Дворец Зимрилыма — 77
 Дворец Нарам-Сина — 72, 73
 Дворец Синаххериба — 83
 Дворец Ур-Намму — 75
 Дворец-храм Капары в Телль-Халафе — 79
 Дворцы Вавилона — 87
 Дворцы в Персеполе — 88, 89
 Дворец в Сузах — 89
 Дворец Саргона II — 81, 82
 Дворец Южный в Вавилоне — 87
 Джосера статуя — 41
 Дома поселений Телль-Арначийя, Хассуна, Джармо — 65
 Дома жилые аккадского периода — 72
 Дорога процессий — 85, 86, 87
 Зиккурат Ура — 75
 Зиккурат Этеменанки — 85
 Исида с Гором, статуэтка — 48
 Иштар статуя — 78
 Иштун-Илума статуя — 78
 Каапера статуя — 42
 Кап статуя — 42
 Каромамы статуэтка — 62
 Кахун — 47, 56

- Керамические палки из Суа — 90
 Колоннада Тахарки — 62
 Колосс Рамсеса II из Таинса — 60
 Колоссы Мемнона — 52
 Красное здание в Уруке — 66
 Кресло гробницы Юи и Туи — 55
 Крепость в Семиз — 47
 Курильщик статуя — 69
 Ламги-Мари статуя — 69, 70
 Маска золотая Тутанхамона — 58
 Мастаба Древнего царства — 37, 38
 Мастаба Раннего царства — 36
 Меджет-Абу — 60
 Ментухотеп I статуя — 48
 Меритатон портрет — 57
 Микерина группа — 41, 42
 Могилы I додинастической культуры — 33
 Модель дома из Ура — 65
 Молящейся жонглирующая статуя (из Нагаша) — 69
 Ментухотепа статуя — 62
 Нохет статуя — 42
 Нефертари статуя — 61
 Нефертити бюст — 57
 Нефертити незаконченный портрет — 57
 Нефертити статуэтка — 57
 Обелиск Сенусерта I — 47
 Павиана статуя — 37
 Писца Хани статуя — 60
 Плита быков — 34
 Плита коршунов — 34
 Плита Нармера — 35
 Плита охотничья — 34
 Плитки II додинастической культуры — 34
 Плывающей девушки фигурка (ложечка) — 54
 Пирамиды в Дашуре — 47
 Пирамида Джосера — 38
 Пирамида Микерина — 39
 Пирамида Сахура — 40
 Пирамиды Снофру — 39
 Пирамида Хеопса — 39, 40
 Пирамида Хефрена — 39, 40
 Пирамиды в Напате — 62
 Рамессеум — 60
 Рамсеса II статуя — 59, 60
 Рапофера статуя — 42, 43
 Ранний фигура (статуя) — 53
 Рахотепа статуя — 42
 Рельеф Сети I из Абидоса — 61
 Рельеф гробницы Рамсеса — 55
 Рельеф гробницы Хеви — 57
 Рельеф домашнего алтаря из Ахетатона — 57
 Рельеф с военной схваткой — 73
 Рельеф с группой плакальщиц — 61
 Рельеф с изображением семьи Эхнатона — 57
 Рельеф с убоим пленных — 73
 Рельеф с фигурой царевны — 57
 Рельеф храма фараона Сахура — 44
 Рельеф гробницы в Ахетатоне — 57
 Рельефы ворот из Балавата — 83
 Рельефы гробницы Амарны — 44
 Рельефы гробницы Ненхесфтикаи — 44
 Рельефы гробницы Птаххотепа — 44
 Рельефы гробницы Ти — 44
 Рельефы гробницы Хесра — 44
 Рельефы дворца Ашурнасирапала II — 82, 83
 Рельефы дворца в Персеполе — 89
 Рельефы Меджет-Абу — 61
 Рельефы пограничных стен Ахетатона — 57
 Рельеф с Идугудом — 68
 Рельефы саркофага царицы Апат — 49
 Рельефы саркофага царицы Кавит — 49
 Рельеф Сети I из Карнака — 61
 Рельефы храма в Телль-Халафе — 80
 Рельефы гробницы Уххотена — 49
 Рельефы храма Хатшесут — 51, 55
 Росписи дворца в Телль-Борсинне (Телль-Ахмар) — 83
 Росписи дворца Зимрильима — 77, 78
 Росписи гробницы Аменхотена II — 54
 Росписи гробницы Аммонхата — 61
 Росписи гробницы Антефокера — 49
 Росписи гробницы в Иераконполе — 34
 Росписи гробницы Кенамона — 55
 Росписи гробницы Мени — 55
 Росписи гробницы Нахта — 55
 Росписи гробницы Нефермаат и Нет — 44
 Росписи гробницы Рехмира — 55
 Росписи гробницы Сенби — 49
 Росписи гробницы с охотой вельможи — 55
 Росписи гробницы Тхутхотена — 49
 Росписи гробницы Хатна — 61
 Росписи гробницы Хнумхотена II — 49
 Росписи храма в Телль-Укайре — 66
 Сад Южного дворца в Вавилоне (Висячие сады) — 87
 Салманасар III статуя — 84
 Саргона древнего скульптурная голова — 73
 Саркофаг Микерина — 36
 Святилище Мардука-Эсагила — 85
 Священный участок в Уре — 75
 Семита голова — 73
 Сенмута фигура (статуя) — 54
 Сенусерта III статуя — 48
 Скульптура из Телль-Халафа — 79, 80
 Сменхкара статуэтка — 57
 Сосуд Гудеа — 74
 Сосуд из Телль-Аграба — 67
 Сосуд из Урука — 67
 Сосуд с быками — 67
 Сосуд из храма Инанна в Уруке — 67
 Сосуды золотые из Ура — 71
 Сосуды I и II додинастических культур — 34
 Сосуды периода Халаф — 65
 Статуэтки II додинастической культуры — 33, 34
 Статуэтки из гробницы Месехти — 49
 Статуэтка козы из Ура — 71
 Статуэтки посетительниц даров из Сута — 48
 Статуэтка осла из Ура — 71
 Статуэтки периода Убайд — 65
 Статуи привратных быков и львов — 82
 Статуэтки Раннего царства — 36, 37
 Статуэтки слуг из Эль-Берше — 48
 Статуэтка слуги, приготовляющего муку — 43
 Статуэтка царя из Абидоса — 37
 Статуя богини из Телль-Халафа — 80
 Статуя бога Аб-У из Ашнунака (Телль-Ахмар) — 69, 70
 Статуя богини из Ашнунака (Телль-Ахмар) — 69, 70
 Статуя мужчины с наосом — 60
 Стела Джета — 36
 Стела Нарам-Сина — 73
 Стела Сетару — 61
 Стела Ур-Намму — 76
 Стела Хаммурапи — 76, 77
 Стела Хунена — 49
 Стела Эпнатума — 70, 71
 Сфинкс большой — 40
 Сфинксы Аменхотена III — 48
 Сфинксы Карнака — 51, 52
 Сфинксы храма Аменхотена III — 52, 53
 Сфинксы храма Хатшесут — 51
 Сфинксы храма Хефрена — 40
 Тахарки статуэтка — 62
 Теленок, статуэтка — 67
 Тип портретная голова — 58

Ур-Наинше плита — 70, 71
 Ур-Нингирсу статуя — 74
 Фигура мальчика, набросок — 61
 Фигуры быков храма Нинхурсаг — 68
 Фигуры львов храма Нинхурсаг — 68
 Фигура всеря (подставка) — 67
 Хаммурапи скульптура — 77
 Хассеа статуя — 37
 Хатшесут статуя — 51, 53
 Хемнуа статуя — 42
 Хефрена статуя — 40, 41
 Храм Аменемхета III (Лабиринт) — 47
 Храм Амона в Карнаке — 52, 59
 Храм Амона в Луксоре — 52, 53, 59
 Храм Ану и Адада — 81
 Храм Атона в Ахетатоне — 56
 Храм Белый — 66
 Храм богини Нинхурсаг — 68
 Храм в Эреду (Абу-Шахрайи) — 65
 Храм Гора — 63
 Храм Исиды — 63
 Храм Иштар в Мари — 77, 78
 Храм Мардука — 85, 86
 Храм Монтухотена — 46
 Храм нижний Хефрена — 40
 Храм Пусера — 40, 41
 Храм Ра-Горахте в Карнаке — 56
 Храм Сахура — 40
 Храм Себека — 63
 Храм в Тель-Укайре — 66
 Храм Хатор — 63
 Храм Хатшесут — 51
 Храм в Хафадке — 68
 Храм Хонсу — 59, 60
 Храм в Ашиуннаке — 68
 Храмы Рамсеса II в Абу-Симбеле — 59, 60
 Царевича статуя голова — 90
 Шлем Мескаламдуга — 71
 «Штадарт» — 71
 Шуб-ад украшения — 71
 Эбх-Иля статуя — 69, 70
 Эхнатона бюст — 57

Античное искусство

Алла Метелла статуя — 159
 Август из Прима Порты, статуя — 170, 178, 192
 Август-жрец, статуя — 170, 172
 Агора в Афинах — 121
 Адриана портрет — 178
 Акведук в Ниме — 187
 Акрополь Афин — 119, 121, 161
 Акрополь Баальбека — 188
 Акрополь Микен — 99
 Акрополь Пергама — 148
 Акрополь Тирнифа — 99
 Александр Македонский Апеллеса — 145
 Александр Македонский Лисиппа — 143, 151
 Александр Македонский Леохара — 144
 Александр и Дарий Филоксена — 145
 Алятарь Зевса в Пергаме — 150, 178
 Алятарь Мира — 170
 Амазонка Креспила — 131
 Амазонка Поликлета — 131
 Амазонка Фидия — 129
 Антиноя портрет — 178
 Антонина Пия портрет — 178
 Амфитеатр в Арле — 186
 Антиохия мозаика — 187
 Апоксиомен Лисиппа — 142, 143
 Аполлон Бельведерский — 144, 153
 Аполлон из Дрероса — 110

Аполлон из Вей — 157
 Аполлон Сауроктон — 141
 Аполлон Тенейский — 123
 Аркадия портрет — 192
 Арка Адриана — 177
 Арка Константина — 191
 Арка Септимия Севера — 191
 Арка Тиберия — 186
 Арка Тита — 172
 Артемида Орфия — 103
 Аттала I портрет — 151
 Афины Лемнистка — 129
 Афина и Марсий — 128
 Афина Парфенос — 128
 Афина Промехос — 128
 Афродита Алкамена — 132
 Афродита Апеллеса — 145
 Афродита из Кирены — 150
 Афродита Кандская — 141, 150
 Афродита Медицейская — 150
 Афродита Мелосская — 152
 Афродита из Сиракуз — 150
 Базилика Константина — 191
 Базилика Петра — 193
 Базилика Санта-Мария Маджоро — 193
 Базилика Сан-Паоло Фуори ле Мура — 193
 Базилика Санта-Пуденциана — 193, 194
 Бегун на старте, статуэтка — 123
 Богини со змеями из Кносса — 98
 Вазы белофонные — 135
 Вазы дворцового стиля — 99, 104
 Вазы геометрические — 114
 Вазы стиля «камаре» — 97, 99
 Вазы коринфские — 114
 Вазы краснофигурные — 115
 Вазы микенские — 102
 Вазы «морского» стиля — 98
 Вазы родосские — 114
 Вазы чернофигурные — 115
 Вакханка (Менада) Скопаса — 139
 Валентициана статуя — 192
 Веспасиана портрет — 172
 Вилла Агния Триада — 97
 Вилла Боскорале — 165
 Вилла Геркулеса в Пьяцца Армерина — 185
 Вилла Ливии близ Прима Порты — 173
 Вилла Мистория — 165
 Волчица Капитолийская — 162
 Галлена портрет — 184
 Гера Агросская Поликлета — 131
 Геракл и лань Лисиппа — 143
 Геракл отдыхающий Лисиппа — 143
 Гермес с Дионисом Праксителя — 141
 Гермес отдыхающий Лисиппа — 143
 Гефестейон — 121
 Горбун из Александрии — 150
 Гробница Ливии — 158
 Гробница Тифона — 158
 Гробница Чудовица — 158
 Гробница Пизот — 158
 Гробница Атрея — 101
 Гробница Кампана — 157
 Дары Аттала — 151
 Дар Никандры с острова Наксоса — 110
 Дворец Диоклетиана — 184
 Дворец в Кноссе — 97
 Дворец в Микенах — 100
 Дворец Перона — 169
 Дворец в Солонне — 184
 Дворец в Тиринфе — 101
 Дворец в Фесте — 97
 Дельфийский возница — 123
 Демосфена статуя — 150

- Диадоча статуя — 150
 Диадумон Поликлеты — 134
 Дискобол Мирона — 127
 Диитихи — 192
 Дом Ливии на Палатине — 173
 Дорифор Поликлеты — 134
 Ендокхи портрет — 192
 Египетского жреца статуя — 188
 Жертвоприношение Ифигении Тиманфа — 134, 135
 Зевс Олимпийский Фидия — 129
 Зевса статуя с мыса Артемисион — 123
 Золотой дом — 174
 Ио и Аргус Пикия — 173
 Казнь Дорки, или Фарнезский бык — 153
 Камен Августы — 174
 Камен Птоломея и Арсинои — 150
 Каракаллы портрет — 184
 Канитоллий — 164
 Карлица из Махдии — 150
 Катакомбы Петра и Марцелины — 185
 Катакомбы Присциллы — 184, 194
 Клавдия статуя — 174
 Клеобис Полимеда Аргосского — 110
 Коллизей — 169
 Колонна Антонина Пия — 178
 Колонна Марка Аврелия — 164, 178, 179
 Колонна Траяна — 164, 178
 Колос Родосский Хереса — 153
 Коммода портрет — 179
 Константина портрет — 191, 192
 Коры акропольские — 112
 Кратер Франсуа, Клятия и Эротима — 145
 Кратер Мастера Иабида — 125
 Критские фигурные сосуды — 97
 Курios с мыса Сунион — 110
 Курios из Теней — 110
 Лабиринт — 97
 Лаокон — 153
 Лесха кидии — 125
 Ливии портреты — 170
 Лизикрата памятник — 138
 Люция Вера портрет — 179
 Львиные ворота — 100, 101
 Мавсола статуя — 140
 Мавзолей Адриана — 157
 Мавзолей Августа — 157
 Мавзолей Галикарнаасский — 137, 138
 Мавзолей Галлы Плацидии — 193
 Мавзолей Санта-Констанца — 193, 194
 Магистрата статуя — 192
 Максимиана Фракийца портрет — 184
 Мальчик с гусем Бозфа — 150
 Мальчик с уткой, статуя — 150
 Марка Аврелия конная статуя — 178
 Миска заупокойная из Микен — 100
 Мегарон — 101
 Медя Тимомеха — 154
 Мемнона портрет — 179
 Месада (Викханка) Сконаса — 139
 Метопы храма Зевса в Олимпии — 125
 Метопы Селинунта — 112
 Метопы сокровищницы Сикиона — 112
 Метопы из Ферм — 114
 Микены — 100
 Микенские шахтовые могилы — 100
 Милет — 147
 Могилы Двух орант — 194
 Модели храмов в Спарте и в Аргосе — 103, 104
 Мозаика «Битва Александра с Дарием» Филоксена — 145
 Мозаика терм Каракаллы — 185
 Неизвестного портрет Дмитрия из Ланкеи — 133
 Неранда, акротерий Тимофея — 138
 Нерона портрет — 172
 Нервы портрет — 172
 Нике Неонии — 127
 Нике Самофракийская — 153
 Ния, статуя — 151
 Нимфейон — 180
 Обелиск Феодосия — 193
 Пальмира — 187
 Панапеон — 176
 Парфеон — 119, 120, 128, 129, 130, 152
 Перикла портрет Кресия — 134
 Персей и Андромеда Пикия — 144, 145
 Плотины портрет — 178
 Порта Марция ворота — 157
 Портки карнатид Эротейона — 120, 121
 Портреты республиканские — 163
 Приена — 147
 Пропилеи Мисекля — 119, 120
 Рельеф галльский из Реми — 186
 Рельеф из Ноймагена — 186
 Рельеф «Коза» из Кносса — 98
 Росписи гробницы в Пальмире — 187
 Росписи гробницы на Эскиялине — 164
 Росписи дома Веттнев — 174
 Росписи дома «Наказанного Амура» — 173
 Росписи дворца на Палатине — 185
 Росписи I декоративного стиля — 164
 Росписи II декоративного стиля — 170
 Росписи III декоративного стиля — 170
 Росписи IV декоративного стиля — 173
 Саркофаг Людовизи — 185
 Саркофаги этрусские — 158, 159
 Сатир, наливающий вино Праксителя — 140
 Сатир отдыхающий Праксителя — 141
 Селевка портрет — 150
 Септимия Севера портрет — 184
 Скульптура Пальмиры — 187
 Сократа портрет Лисиппа — 143
 Сокровищница Атрея — 101
 Сокровищница Афин — 109
 Сокровищница Сикиона — 104, 112
 Сокровищница сифносцев — 109, 114, 121
 Сосуды стегитовые из Агна-Трипады — 98
 Статуэтки геометрического стиля — 104
 Стела Дермилоса и Котила — 110
 Стела микенская — 100
 Стела Аврелиана — 184
 Табулярнум — 161
 Термы Диоклетиана — 183
 Термы Каракаллы — 183
 Термы Тита — 169
 Театр Диониса в Афинах — 137
 Театр Марцелла — 168
 Театр в Эпидавре — 137
 Театр в Ниме — 186
 Тиберия портрет — 170
 Тимгад — 187
 Тифон — 113
 Тиранобийцы Крития и Песнопота — 123
 Тита портрет — 172
 Толос в Эпидавре — 137
 Траяна портрет — 178
 Требония Галла статуя — 184
 Троп Людовизи — 124
 Фаюмские портреты — 188
 Фаустины Младшей портрет — 179
 Филиппа Аравитянина портрет — 184
 Фракийский скелет в Казанлык, росписи — 145
 Фрески Геркуланума — 154
 Фрески кносские — 98
 Фрески тирийские — 102
 Фрески помпейские — 173, 174

УКАЗАТЕЛЬ ПАМЯТНИКОВ

- Фрески на острове Фере -- 99
- Фриз большой Пергамского алтаря -- 152
- Фриз Галикарцесского мавзолея -- 140
- Фриз малый Пергамского алтаря -- 152
- Фриз сокровищницы сифносцев -- 114
- Фронт храма Нике Антерос -- 132
- Фронт храма в Фигалии -- 132
- Форум Августа -- 161, 168, 176
- Форум Бичий -- 161
- Форум Веспасиана -- 161, 169, 176
- Форум Нервы -- 161, 169, 176
- Форум Романум -- 161, 162, 168
- Форум Траяна -- 176
- Форум Цезаря -- 161, 162, 168, 169, 170
- Фронтон «Геркул и Гидра» -- 113
- Фронтон Нарфепона -- 130, 131
- Фронтон с Тифоном и Трифоном в Афинах -- 113
- Фронтон храма Зевса в Олимпии -- 125
- Фронтон храма Артемиды на острове Керкире -- 113
- Химера -- 158
- Храм Аполлона в Коринфе -- 108
- Храм Аполлона в Фигалии -- 132
- Храм Аполлона в Дидимах -- 109
- Храм Артемиды Орфии в Спарте -- 103
- Храм Артемиды в Эфесе -- 109
- Храм Афины Афайи на острове Эгина -- 122
- Храм Венеры и Ромы -- 177, 193
- Храм Веспасиана -- 173
- Храм Весты на Бичьем форуме -- 161, 163
- Храм Диоскуров -- 161
- Храм Весты в Тиволи -- 161
- Храм Весты на форуме Романум -- 161
- Храм Геры в Аргосе -- 103
- Храм Геры в Олимпии -- 108, 109
- Храм Геры I и II в Пестуме -- 108, 109, 118, 119
- Храм Геры на острове Самосе -- 108, 109
- Храм Конкордии -- 161
- Храм на острове Керкире -- 113
- Храм Марса Ультора -- 168
- Храм Нике Антерос -- 132
- Храм Сатурна -- 161
- Храм «С» в Селинунте -- 108
- Храм в Тегее -- 139
- Храм в Фалериях -- 158
- Храм Фортуны Вирилис -- 163
- Храм Юпитера Капитолийского -- 157
- Юлия Цезаря портрет -- 163
- Эйрена и Плутос Кефисодота -- 138
- Эрехтейон -- 120, 121
- Эрот Лисиппа -- 143
- Эрот Праксителя -- 140
- Этрусские гробницы -- 158
- Юлий Домны портрет -- 184

Первобытное искусство

1. Рисунок на глине. Пещера Санта-Изабель, Испания. Палеолит, эпоха Ориньяк
2. Венера Виллендорфская. Известняк. Высота 0,06 м. Австрия. Палеолит, эпоха Ориньяк. Вена. Естественно-исторический музей
3. Женская голова. Кость. Высота 0,03 м. Брасемиуи, Франция. Палеолит, эпоха Ориньяк. Париж, музей Сент-Жермен
4. Женская голова. Кость. Долина Вестоницы, Чехословакия. Палеолит, эпоха Ориньяк. Брно, Моравский музей
5. Голова лапы. Рисунок на скале. Пещера Кастильо, Испания. Палеолит, эпоха Солютре
6. Голова оленя. Рисунок на скале. Пещера Фон-де-Гом, Франция. Палеолит, эпоха Ориньяк — Солютре
7. Изображения животных. Роспись на скале. Пещера Ляско, Франция. Палеолит, эпоха Солютре — Мадлен
8. Бизон. Роспись на скале. Пещера Альтампара, Испания. Палеолит, эпоха Мадлен
9. Олень. Роспись на скале. Пещера Фон-де-Гом, Франция. Палеолит, эпоха Мадлен
10. Стадо оленей. Рисунок на кости. Грот близ Тейжа, Франция. Палеолит, эпоха Мадлен
11. Лошади, мамонт. Роспись на скале. Канова пещера, Урал. Поздний палеолит
12. Фигурка птицы. Кость. Мезино, река Десна, Украина. Палеолит, эпоха Мадлен. Киев, Исторический музей Украинской ССР
13. Браслет. Кость. Мезино, река Десна, Украина. Палеолит, эпоха Мадлен. Киев, Исторический музей Украинской ССР
14. Сцена охоты. Роспись на скале. Альера, Восточная Испания. Мезолит
15. Сцена сражения лучников. Роспись на скале. Вальторта, Испания. Мезолит
16. Танцующие человеческие фигурки. Изображение на скале. Кобыстан. Азербайджан. Мезолит
17. Сцена охоты. Изображение на скале. Сеймалы-Таш, Фергана. Мезолит
18. Танцующие женщины. Роспись на скале. Когул, Испания. Мезолит
19. Сцена охоты на страусов. Роспись на скале. Буншмены, Южная Африка. Мезолит
20. Орнаментированные сосуды. Глина. Высота 0,08 м; 0,135 м; 0,65 м; 0,08 м. Южная Туркмения. Неолит. Ленинград, Эрмитаж
21. Орнаментированное дно сосуда. Глина. Самьяра, Передняя Азия. Неолит. Ирак, Багдадский музей
22. Орнаментированное дно сосуда. Глина. Телль-Ариачийа, Передняя Азия. Неолит. Ирак, Багдадский музей
23. Орнаментированные донца сосудов. Глина. Триполье. Неолит. Ленинград, Эрмитаж
24. Орнаментированный сосуд. Глина. Триполье. Неолит. Ленинград, Эрмитаж
25. Женская фигура. Глина. Высота 0,14 м. Южная Туркмения. Неолит. Ленинград, Эрмитаж
26. Женская фигура. Глина. Высота 0,12 м. Триполье. Неолит. Ленинград, Эрмитаж
27. Женская фигура. Глина. Верховицы. Триполье. Неолит. Ленинград, Эрмитаж
28. Женская фигура-сосуд. Глина. Высота 0,33 м. Югославия. Неолит. Белград, Музей изящных искусств
29. Лоси, лодки. Петроглиф. Онежское озеро. Северный неолит
30. Олени. Петроглиф. Залавруга. Белое море. Северный неолит
31. Лоси. Петроглиф. Река Томь, Западная Сибирь. Неолит
32. Лось. Петроглиф. Река Томь, Западная Сибирь. Неолит
33. Голова лося. Петроглиф. Река Томь, Западная Сибирь. Неолит
34. Лоси. Петроглиф. Река Ангара, Восточная Сибирь. Неолит
35. Лоси. Петроглиф. Река Ангара, Восточная Сибирь. Неолит
36. Лодка. Петроглиф. Нордленд, Норвегия. Неолит
37. Мышник. Петроглиф. Нордленд, Норвегия. Неолит
38. Голова лося. Кость. Шигирский торфяник, Урал. Энеолит. Москва, Исторический музей
39. Ковш. Дерево. Шигирский торфяник, Урал. Энеолит. Москва, Исторический музей
40. Голова лосихи. Кость. Длина 0,195 м. Горбуновский торфяник, Урал. Энеолит. Ленинград, Эрмитаж
41. Медвежонок. Песчанник. Самусьский могильник, Западная Сибирь. Неолит. Томск, Музей антропологии и этнографии при университете
42. Беседующие женщины. Роспись на скале. Тассили, Сахара. Неолит
43. Стадо. Роспись на скале. Тассили, Сахара. Неолит
44. Долямен. Франция. Эпоха бронзы
45. Кромлех. Стоунхендж, Англия. Эпоха бронзы
46. Кромлех. Стоунхендж, Англия. Эпоха бронзы

47. Сосуд. Серебро, высота 0,09 м. Майкопский курган, Северный Кавказ. Эпоха бронзы. Ленинград, Эрмитаж
48. Гравированный рисунок на серебряном сосуде. Майкопский курган, Северный Кавказ. Эпоха бронзы. Ленинград, Эрмитаж
49. Бычок, украшение балдахина. Золото, высота 0,06 м. Майкопский курган, Северный Кавказ. Эпоха бронзы. Ленинград, Эрмитаж
50. Часть пояса. Бронза. Закавказье. Эпоха бронзы. Москва, Исторический музей
51. Шакалы, поясная пряжка. Бронза. Кобанская культура, Северный Кавказ. Эпоха бронзы. Москва, Исторический музей
52. Топоры. Бронза. Длина 0,17 м. Кобанская культура, Северный Кавказ. Эпоха бронзы. Ленинград, Эрмитаж
53. Конь, украшение пряжки. Бронза. Длина 0,12 м. Кобанская культура, Северный Кавказ. Эпоха бронзы. Ленинград, Эрмитаж
54. Навершие жезла. Бронза. Кобанская культура, Северный Кавказ. Эпоха бронзы. Москва, Исторический музей
55. Фигурки-куколки. Стратит. Высота 0,03 м; 0,045 м; 0,046 м; 0,045 м. Миусинская котловина, Южная Сибирь. Эпоха бронзы. Ленинград, Эрмитаж
56. Антропоморфное изваяние. Гранит. Миусинская котловина, Южная Сибирь. Эпоха бронзы. Абакан, Краеведческий музей
57. Антропоморфное изваяние. Гранит. Миусинская котловина, Южная Сибирь. Эпоха бронзы. Абакан, Краеведческий музей
58. Антропоморфное изваяние. Гранит. Миусинская котловина, Южная Сибирь. Эпоха бронзы. Абакан, Краеведческий музей
59. Плоская стела с личиной. Гранит. Миусинская котловина, Южная Сибирь. Эпоха бронзы. Миусинск, Краеведческий музей
60. Антропоморфная стела. Песчаник. Днепровская область. Эпоха бронзы
61. Ситула. Бронза. Гальштаттский период. Западная Европа. Эпоха железа. Люблина, Художественный музей
62. Погребальная урна с процарапанным рисунком. Глина. Гальштаттский период. Западная Европа. Эпоха железа
63. Сосуд с врезанным орнаментом. Глина. Гальштаттский период. Западная Европа. Эпоха железа. Штутгарт, Античный музей
64. Повозка. Бронза. Гальштаттский период. Штретвег, Австрия, Западная Европа. 6 в. до н. э. Эпоха железа. Грац, музей
65. Навершие. Бронза. Высота 0,26 м. Скифская культура. Ульский курган, Прикубанье. 6 в. до н. э. Эпоха железа. Ленинград, Эрмитаж
66. Голова медведя, украшение уздечки. Бронза. Высота 0,05 м. Скифская культура. Среднее Поднепровье. Эпоха железа. Ленинград, Эрмитаж
67. Лось, украшение уздечки. Бронза. Высота 0,07 м. Скифская культура. Среднее Поднепровье. 5 в. до н. э. Эпоха железа. Ленинград, Эрмитаж
68. Голова хищника, украшение уздечки. Бронза. Высота 0,05 м. Скифская культура. Среднее Поднепровье. 5 в. до н. э. Эпоха железа. Ленинград, Эрмитаж
69. Олень, украшение щита. Золото. Размер 0,345 × 0,226 м. Скифская культура. Костромской курган, Прикубанье. 6 в. до н. э. Эпоха железа. Ленинград, Эрмитаж
70. Пантера, украшение щита. Золото. Размер 0,326 × 0,26 м. Скифская культура. Келермесский курган, Прикубанье. 6 в. до н. э. Эпоха железа. Ленинград, Эрмитаж
71. Обкладка ножен, верхняя часть. Золото. Скифская культура. Келермесский курган, Прикубанье. 6 в. до н. э. Эпоха железа. Ленинград, Эрмитаж
72. Обкладка ножен, средняя часть. Золото. Келермесский курган, Прикубанье. Скифская культура. 6 в. до н. э. Эпоха железа. Ленинград, Эрмитаж
73. Олени, украшение уздечки. Дерево. Пазырыкские курганы, Алтай. 5 в. до н. э. Эпоха железа. Ленинград, Эрмитаж
74. Баран, украшение уздечки. Дерево. Пазырыкские курганы, Алтай. 5 в. до н. э. Эпоха железа. Ленинград, Эрмитаж
75. Антропоморфная голова, украшение уздечки. Дерево. Пазырыкские курганы, Алтай. 5 в. до н. э. Эпоха железа. Ленинград, Эрмитаж
76. Антропоморфная голова, украшение уздечки. Дерево. Пазырыкские курганы, Алтай. 5 в. до н. э. Эпоха железа. Ленинград, Эрмитаж
77. Антропоморфная голова, украшение уздечки. Дерево. Пазырыкские курганы, Алтай. 5 в. до н. э. Эпоха железа. Ленинград, Эрмитаж
78. Антропоморфная голова, украшение уздечки. Дерево. Пазырыкские курганы, Алтай. 5 в. до н. э. Эпоха железа. Ленинград, Эрмитаж
79. Навершие. Бронза, высота 0,25 м. Скифская культура. Александропольский курган, Нижнее Поднепровье. 3 в. до н. э. Эпоха железа. Ленинград, Эрмитаж

Искусство Древнего Востока

Искусство Древнего Египта

80. Сосуд. Керамика. Высота 0,145 м. Середина 4 тыс. до н. э. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина
81. Плитки. Гривавакка. Длина 0,195 м; 0,145 м; 0,266 м; 0,22 м. 4 тыс. до н. э. Ленинград, Эрмитаж

82. Охотничья плита. Фрагмент. Шифер. Длина 0,405 м. 2-я половина 4 тыс. до н. э. Париж, Лувр
83. Плита быков. Фрагмент. Шифер. Высота 0,265 м. Конец 4 тыс. до н. э. Париж, Лувр
84. Плита фараона Нармера. Из Иераконполя. Обратная сторона. Шифер. Высота 0,64 м. I династия. Ок. 3000 г. до н. э. Каир, Египетский музей
85. Плита фараона Нармера. Из Иераконполя. Лицевая сторона. Шифер. Высота 0,64 м. I династия. Ок. 3000 г. до н. э. Каир, Египетский музей
86. Фигура сидящего павиана. Алябастр. Высота 0,52 м. I династия. Ок. 3000 г. до н. э. Берлин, Государственные музеи
87. Стела фараона Джосера. Из Абидоса. Известняк. Высота 2,5 м, ширина 0,65 м. I династия. Ок. 3000 г. до н. э. Париж, Лувр
88. Пирамида и фасад заупокойного храма фараона Джосера в Саккара. Зодчий Имхотеп. Высота пирамиды ок. 60 м, площадь основания 109,02 × 124 м. III династия. 28 в. до н. э.
89. Пирамида и колоннада заупокойного храма фараона Джосера в Саккара. Зодчий Имхотеп. III династия. 28 в. до н. э.
90. Панирусообразные полуколонны заупокойного храма фараона Джосера в Саккара. Зодчий Имхотеп. III династия. 28 в. до н. э.
91. Статуя фараона Джосера. Из сердаба пирамиды фараона Джосера в Саккара. Известняк. III династия. 28 в. до н. э. Каир, Египетский музей
92. Статуя фараона Джосера. Деталь. Из сердаба пирамиды фараона Джосера. III династия. 28 в. до н. э. Каир, Египетский музей
93. Зодчий Хесира. Рельеф из гробницы Хесира в Саккара. Высота 1,15 м. III династия. 28 в. до н. э. Каир, Египетский музей
94. Пирамида фараона Снофру в Медуме. IV династия. 28 в. до н. э.
95. Пирамида фараона Снофру в Дашуре. IV династия. 28 в. до н. э.
96. Пирамида фараона Хеопса в Гизе. Зодчий Хемпун. Высота 146,6 м, длина стороны основания 233 м. IV династия. 27 в. до н. э.
97. Пирамида фараона Хеопса в Гизе. Зодчий Хемпун. Высота 146,6 м, длина стороны основания 233 м. IV династия. 27 в. до н. э.
98. Нижний заупокойный храм при пирамиде фараона Хефрена в Гизе. IV династия. 27 в. до н. э. Внутренний вид. Реконструкция
99. Большой сфинкс фараона Хефрена в Гизе. Деталь. Известняк. Длина ок. 60 м. IV династия. 27 в. до н. э.
100. Статуя фараона Хефрена. Из нижнего заупокойного храма при пирамиде Хефрена в Гизе. Диорит. Высота 1,68 м. IV династия. 27 в. до н. э. Каир, Египетский музей
101. Статуя фараона Хефрена. Деталь. Из нижнего заупокойного храма при пирамиде Хефрена в Гизе. Диорит. IV династия. 27 в. до н. э. Каир, Египетский музей
102. Фараон Микерин, богиня Хатор и богиня пома. Група из заупокойного храма при пирамиде Микерина в Гизе. Шифер. Высота ок. 1 м. IV династия. 27 в. до н. э. Каир, Египетский музей
103. Статуя царевича Рахотена. Деталь. Из гробницы Рахотена в Медуме. Раскрашенный известняк, глаза инкрустированы алебастром и горным хрусталем. Высота 1,20 м. IV династия. 28 в. до н. э. Каир, Египетский музей
104. Статуя принцессы Пофрет, жены царевича Рахотена. Деталь. Из гробницы Рахотена в Медуме. Раскрашенный известняк, глаза инкрустированы алебастром и горным хрусталем. Высота 1,20 м. IV династия. 28 в. до н. э. Каир, Египетский музей
105. Статуя принцессы Пофрет, жены царевича Рахотена. Деталь. Из гробницы Рахотена в Медуме. Раскрашенный известняк, глаза инкрустированы алебастром и горным хрусталем. Высота 1,20 м. IV династия. 28 в. до н. э. Каир, Египетский музей
106. Статуя зодчего Хемпун. Деталь. Из гробницы Хемпун в Саккара. Известняк. Высота 1,56 м. IV династия. 27 в. до н. э. Гилдесгейм, музей Пенингейса
107. Статуя царевича Каапера. Из гробницы Каапера в Саккара. Дерево, глаза инкрустированы кварцем. Высота 1,40 м. V династия. Середина 3 тыс. до н. э. Каир, Египетский музей
108. Статуя царевича Каапера. Деталь. Из гробницы Каапера в Саккара. Дерево, глаза инкрустированы кварцем. Высота 1,40 м. V династия. Середина 3 тыс. до н. э. Каир, Египетский музей
109. Статуя царского писца Каи. Из гробницы Каи в Саккара. Раскрашенный известняк, глаза инкрустированы алебастром, черным камнем, серебром, горным хрусталем. V династия. Середина 3 тыс. до н. э. Париж, Лувр
110. Статуя царского писца Каи. Деталь. Из гробницы Каи в Саккара. Раскрашенный известняк, глаза инкрустированы алебастром, черным камнем, серебром, горным хрусталем. V династия. Середина 3 тыс. до н. э. Париж, Лувр
111. Пирующий Птаххотеп перед жертвенным столом. Рельеф из гробницы Птаххотена в Саккара. V династия. Середина 3 тыс. до н. э.
112. Доставка зерна с поля. Рельеф из гробницы Аххотена в Саккара. Известняк. V династия. Середина 3 тыс. до н. э. Париж, Лувр
113. Музыканты на лиру. Рельеф из гробницы Нехефтикаи в Саккара. Раскрашенный известняк. Высота фигур 0,18 м. V династия. Середина 3 тыс. до н. э. Каир, Египетский музей
114. Слуга, растирающий зерно. Статуэтка из гробницы в Гизе. Известняк. VI династия. 25 в. до н. э. Мюнхен, Баварские государственные музеи
115. Голова статуи фараона Сонусерта III. Обсидиан. Высота 0,13 м. XII династия. 19 в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей
116. Сфинкс фараона Аменемхета III. Деталь. Из Таниса. Серый гранит. Высота 1,24 м, длина 2 м. XII династия. 19 в. до н. э. Каир, Египетский музей
117. Статуя фараона Аменемхета III. Деталь. Из заупокойного храма в Хаваре. Желтый известняк. XII династия. 19 в. до н. э. Каир, Египетский музей

118. Статуя фараона Аменемхета III. Фрагмент. Темно-серый гранит. Высота 0,39 м. XII династия. 19 в. до н. э. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина
119. Статуэтки слуг, несущих жертвенные продукты. Из гробницы в Эль-Бершо. Раскрашенное дерево. Высота ок. 0,67 м. XII династия. 19 в. до н. э. Бостон, Музей изящных искусств
120. Кочевники-семиты: женщины и мальчик. Деталь стеной росписи в гробнице номарха Хиумхотена II в Бени-Гасане. XII династия. 20 в. до н. э.
121. Птицы на акации. Деталь стеной росписи в гробнице номарха Хиумхотена II в Бени-Гасане. XII династия. 20 в. до н. э.
122. Портки скальной гробницы номарха Сареппута II в Бени-Гасане. XII династия. 20 в. до н. э.
123. Статуя зодчего Сенмута с царевной Нефрура. Из Карнака. Черный гранит. XVIII династия. Начало 15 в. до н. э. Берлин, Государственные музеи
124. Храм царицы Хатшепсут в Деир-эль-Бахари. Зодчий Сенмут. XVIII династия. Начало 15 в. до н. э.
125. Войны. Рельеф храма царицы Хатшепсут в Деир-эль-Бахари. XVIII династия. Начало 15 в. до н. э.
126. Сфинкс царицы Хатшепсут. Деталь из храма царицы Хатшепсут в Деир-эль-Бахари. Известняк. Высота 1 м. XVIII династия. Начало 15 в. до н. э. Каир, Египетский музей
127. Поперечный разрез гипостильного зала храма Амона в Карнаке. Зодчие Аменхотеп Младший, Майя, Иуна и Хатиаи, сын Иуна. XVIII—XIX династия. 15—13 вв. до н. э. Реконструкция
128. Аллея бараноголовых сфинксов перед 1 пилоном храма Амона в Карнаке. XIX династия. 1-я половина 13 в. до н. э.
129. Колонны одного из боковых проходов большого гипостильного зала храма Амона в Карнаке. Зодчие Аменхотеп Младший, Майя, Иуна и Хатиаи, сын Иуна. XVIII—XIX династия. 15—13 вв. до н. э.
130. Большая процессионная колоннада фараона Аменхотена III в храме Амона в Луксоре. Зодчий Аменхотеп Младший. XVIII династия. Конец 15 в. до н. э.
131. Статуя жены Нахтмина, наместника Нубии. Деталь. Вид спереди. Кристаллический известняк. Высота 0,84 м. XVIII династия. Конец 15 в. до н. э. Каир, Египетский музей
132. Статуя жены Нахтмина, наместника Нубии. Деталь. Вид сбоку. Кристаллический известняк. Высота 0,84 м. XVIII династия. Конец 15 в. до н. э. Каир, Египетский музей
133. Голова статуи царицы Тии. Из Фаюма. Черное дерево, инкрустация. Высота 0,107 м. XVIII династия. Начало 14 в. до н. э. Зап. Берлин, Египетский музей (Шарлоттенбург)
134. Фараон Аменхотеп II перед Осирисом. Роспись на столбе в гробнице фараона Аменхотена II в финианском некрополе. XVIII династия. 15 в. до н. э.
135. Музыканты и танцовщицы на пиру. Деталь стеной росписи из гробницы в финианском некрополе. XVIII династия. Конец 15 в. до н. э.
136. Аменхотеп, брат визира Рамесса, и его жена. Деталь рельефа в гробнице Рамесса в финианском некрополе. Известняк. XVIII династия. Конец 15 в. до н. э.
137. Охота нильской птицы в пияльских зарослях. Деталь стеной росписи из гробницы в финианском некрополе. XVIII династия. Конец 15 в. до н. э. Лондон, Британский музей
138. Статуя фараона Аменхотена IV (Эхнатона). Из храма Ра-Горахте в Карнаке. Песчанник. Высота ок. 4 м. XVIII династия. 1-я четверть 14 в. до н. э. Каир, Египетский музей
139. Статуя фараона Аменхотена IV (Эхнатона). Деталь. Из храма Ра-Горахте в Карнаке. Песчанник. Высота ок. 4 м. XVIII династия. 1-я четверть 14 в. до н. э. Каир, Египетский музей
140. Семья фараона Эхнатона. Рельеф из Амарны. Известняк. Высота 0,32 м. XVIII династия. 1-я четверть 14 в. до н. э. Берлин, Государственные музеи
141. Голова царицы Нефертити. Из Амарны. Песчанник. Высота 0,21 м. XVIII династия. 1-я четверть 14 в. до н. э. Берлин, Государственные музеи
142. Голова царицы Нефертити. Из Амарны. Раскрашенный известняк, глаз инкрустирован горным хрусталем. Высота 0,50 м. XVIII династия. 1-я четверть 14 в. до н. э. Зап. Берлин, Далем, музей
143. Голова царевны Меритатон. Из Амарны. Песчанник. Высота 0,21 м. XVIII династия. 1-я четверть 14 в. до н. э. Берлин, Государственные музеи
144. Царевна, поедающая утку. Из Амарны. Скульптурный набросок. Известняк. Высота 0,235 м. XVIII династия. 1-я четверть 14 в. до н. э. Каир, Египетский музей
145. Плакальщики. Рельеф из гробницы в Мемфисе. Известняк. Высота 0,29 м, ширина 0,485 м. Начало XIX династия. Середина 14 в. до н. э. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина
146. Плакальщики. Рельеф из гробницы в Мемфисе. Деталь. Известняк. Начало XIX династия. Середина 14 в. до н. э. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина
147. Стоящий мальчик. Набросок на куске известняка. Новое царство. 2-я половина 2 тыс. до н. э. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина
148. Большой скальный храм фараона Рамесса II в Абу-Симбеле. Фасад. XIX династия. 1-я половина 13 в. до н. э.
149. Храм Рамесса II в Фивах (Рамессеум). Фасад. Зодчий Пепра. XIX династия. 1-я половина 13 в. до н. э.
150. Малый скальный храм в Абу-Симбеле. XIX династия. 1-я половина 13 в. до н. э.
151. Фараон Рамсес III повергает врагов. Рельеф на пилонах храма Рамсеса III в МедINET-Абу. XX династия. 1-я четверть 12 в. до н. э.

152. Охота фараона Рамсеса III на диких быков. Деталь рельефа на пилопе храма Рамсеса III в МедINET-Абу. XX династия. 1-я четверть 12 в. до н. э.
153. Статуэтка царицы Каромамы. Из Фив. Бронза, инкрустация золотом. Высота 0,159 м. XXII династия. 9 в. до н. э. Париж, Лувр
154. Статуэтка фараона Тахарки. Деталь. Бронза. Высота 0,185 м. XXV династия (nubийская). 1-я половина 7 в. до н. э. Ленинград. Эрмитаж

Искусство Двуречья

155. Статуэтка богини плодородия. Обожженная глина, волосы из битума. Высота 0,14 м. Период Убайд. Середина 4 тыс. до н. э. Багдад, Иракский музей
156. Сосуд с рельефным изображением мифологической сцены. Из Телль-Аграба. Стеатит. Высота 0,114 м. Начало 3 тыс. до н. э. Лондон, Британский музей
157. Женская голова. Из Урука. Белый мрамор. Высота 0,201 м. Период Джемдет-Наср. Начало 3 тыс. до н. э. Багдад, Иракский музей
158. Статуя Курлиля, начальника жатниц города Урука. Из Убайда. Базальт. Высота 0,375 м. 2-я четверть 3 тыс. до н. э. Лондон, Британский музей
159. Фигура бога Аб-У. Из Ашшурнака (Телль-Ахмар). Деталь. Камень, волосы окрашены битумом, глаза инкрустированы черным и белым камнем. Высота 0,72 м. Середина 3 тыс. до н. э. Багдад, Иракский музей
160. Фигура богини. Из Ашшурнака (Телль-Ахмар). Камень, волосы окрашены битумом, глаза инкрустированы черным и белым камнем. Высота 0,59 м. Середина 3 тыс. до н. э. Багдад, Иракский музей
161. Статуя сановника Эбих-Или. Из Мари. Алебастр, глаза инкрустированы битумом и лазуритом. Высота 0,52 м. Середина 3 тыс. до н. э. Париж, Лувр
162. Плита Ур-Нашне. Из Лагаша. Известняк. Высота 0,40 м. Середина 3 тыс. до н. э. Париж, Лувр
163. Стела Эанатума («Стела коршунов»). Из Лагаша. Деталь оборотной стороны: воины Лагаша под предводительством Эанатума. Известняк. Высота 1,80 м. 2500 гг. до н. э. Париж, Лувр
164. Украшение на дышле колесницы. Из царской гробницы в Уре. Электр. Высота 0,135 м. Ок. 2600 г. до н. э. Лондон, Британский музей
165. Голова быка. Навершие резонатора арфы. Из царской гробницы в Уре. Золото, мозаика из раковины на деревянной, покрытой битумом основе. Высота 0,45 м. Ок. 2600 г. до н. э. Лондон, Британский музей
166. Так называемый «штандарт» из Ура. Деталь с изображением пригона добычи и приношения по случаю победы. Мозаика из раковины и лазурита на деревянной, покрытой битумом основе. Высота 0,203 м. Ок. 2600 г. до н. э. Лондон, Британский музей
167. Стела царя Нарам-Сина (Нарам-Суэна) с изображением победы царя над луллубеями. Деталь. Из Суз. Песчаник. Высота 2 м. Ок. 2300 г. до н. э. Париж, Лувр
168. Скульптурная голова, называемая головой царя Саргона Древнего. Из Ниневии. Высота 0,366 м. 23 в. до н. э. Багдад, Иракский музей
169. Статуя Гудеа, правителя Лагаша. Деталь. Из Лагаша. Диорит. Высота 1,05 м. 22 в. до н. э. Париж, Лувр
170. Мужская статуя (правителя Гудеа?). Деталь. Из Лагаша. Диорит. 22 в. до н. э. Лондон, Британский музей
171. Статуя Гудеа, правителя Лагаша. Из Лагаша. Диорит. Высота 0,45 м. 22 в. до н. э. Париж, Лувр
172. Стела с законами царя Хаммурапи. Верхняя часть с изображением царя Хаммурапи перед божеством. Из Суз. Диорит. Высота 2,25 м. 18 в. до н. э.
173. Статуя молящегося, посвященная царю Хаммурапи (самого царя Хаммурапи?). Из Ларсы. Деталь. Бронза с позолотой. Высота 0,195 м. 18 в. до н. э. Париж, Лувр
174. Часть сцены жертвоприношения. Фрагмент стеной росписи дворца царя Зимрилыма. Ширина 1,35 м. 18 в. до н. э. Париж, Лувр
175. Статуя богини Иштар. Деталь. Известняк. Высота 1,4 м. 18 в. до н. э. Халеб, музей
176. Скульптурные столбы портала дворца-храма царя Капары в Телль-Халафе. Базальт. Начало 1 тыс. до н. э. Берлин, Государственные музеи
177. Статуя богини. Из Телль-Халафа. Деталь. Базальт. Начало 1 тыс. до н. э. Не сохранилась, прежде в Берлине, в Государственных музеях
178. Человек-скорпион. Скульптурная часть ворот из дворца-храма царя Капары в Телль-Халафе. Деталь. Базальт. Начало 1 тыс. до н. э. Халеб, музей
179. Фигура божества. Рельеф на ортостате из дворца-храма царя Капары в Телль-Халафе. Начало 1 тыс. до н. э. Берлин, Государственные музеи
180. Голова крылатого человеко-быка (шеду). Из скульптурной части входа во дворец царя Ашшурнасирапала II в Кальху. Алебастр. Высота фигуры 3,14 м. 883—859 гг. до н. э. Лондон, Британский музей
181. Крылатое орлиноголовое божество у «древа жизни». Деталь рельефа из дворца царя Ашшурнасирапала II в Кальху. Алебастр. Высота 1,03 м. 883—859 гг. до н. э. Париж, Лувр
182. Сидящий царь Ашшурнасирапал II с чашей в руке. Деталь рельефа из дворца царя Ашшурнасирапала II в Кальху. Алебастр. 883—859 гг. до н. э. Лондон, Британский музей
183. Охота на львов. Деталь рельефа из дворца царя Ашшурнасирапала II в Кальху. Алебастр. Высота 0,92—0,95 м. 883—859 гг. до н. э. Лондон, Британский музей
184. Бронзовая обивка ворот дворца царя Самманасара III в Балакте. Две детали рельефов, повествующих о походе царя Самманасара

- сара 111 в Сирию. Высота ворот 1,62 м; высота строки рельефа 0,27 м. 859—827 гг. до н. э. Лондон, Британский музей
185. Крылатый человек-бык (шеду). Скульптурная часть входа на дворца царя Саргона II в Дур-Шаррукину. Алабастр. Высота 4,2 м. 712—707 гг. до н. э. Париж, Муз
186. Два ассирийских сановника. Детали стеной росписи из дворца наместника Шамшиаду в Телль-Борсинне (Телль-Ахмар). Высота 0,407 м. 8 в. до н. э. Халеб, музей
187. Мертвый лев. Деталь рельефа «Большая левинная охота» из дворца царя Ашшурбанапала в Ниневии. Высота рельефа 1,60 м. 668 — ок. 626 гг. до н. э. Лондон, Британский музей
188. Ворота богини Иштар в Вавилоне. Высота 14,30 м. 6 в. до н. э. Реконструкция. Берлин, Государственные музеи
189. Фигура быка. Скульптурная часть пропилеид царя Ксеркса в Персеполе. Высота ок. 8 м. Первая половина 5 в. до н. э.
190. Верхняя часть капителя колонны из дворцового комплекса в Персеполе. Камень. Конец 6 — начало 5 в. до н. э. Тегеран, Археологический музей
191. Даники. Рельеф лестницы ападаны в Персеполе. Деталь. Камень. Конец 6 — первая половина 5 в. до н. э.
192. Лестница ападаны в Персеполе с рельефными изображениями воинов персидской гвардии. Камень. Конец 6 — первая половина 5 в. до н. э.

Античное искусство

Эгейское искусство

193. Фигурный сосуд в виде птенца из Куассы. Глина. 2000—1700 гг. до н. э. Кандия, музей
194. Фигурный сосуд в виде богини из Мохлоса. Глина. Высота 0,18 м. 2400—2200 гг. до н. э. Кандия, музей
195. Рельефная плакетка. Коза с козлятами. Из Кносского дворца. Файнс. Ширина 0,19 м. 16 в. до н. э. Гераклион, музей
196. Ваза стиля Камарос. Из Феста. Глина. Высота 0,26 м. 1800 г. до н. э. Гераклион, музей
197. Кубок из Вафио. Детали. Золото. Высота 0,084 м. 16 в. до н. э. Афины, Национальный музей
198. Сосуд с рельефным изображением шествия жнецов. Из Агня Триады. Стратит. Высота рельефа 0,07 м. 16 в. до н. э. Гераклион, музей
199. Ваза «морского» стиля. Из Крита. Глина. Ок. 1600 г. до н. э. Гераклион, музей
200. Так называемая «париканка» из Кносского дворца. Фреска. Высота 0,22 м. 16 в. до н. э. Гераклион, музей
201. Богиня со змеями. Из Кносского дворца. Деталь. Файнс. Общая высота 0,34 м. 1600 н. э. Гераклион, музей
202. Девушки на колеснице. Из дворца в Тиринфе. Фреска. Высота 0,36 м. 14 в. до н. э. Афины, Национальный музей
203. Шагающий принц. Из Кносского дворца. Рельеф, окрашенный в технике фрески. Высота 2,20 м. 16 в. до н. э. Гераклион, музей
204. Львиные ворота в Микенах. 14—13 вв. до н. э.
205. Кунольная гробница, так называемая сокровищница Атрея. Известняк. 14 в. до н. э. Микены
206. Надгробная плита над V шахтовой гробницей в Микенах. Известняк. Высота 1,33 м. 16 в. до н. э. Афины, Национальный музей
207. Заупокойная маска из V шахтовой гробницы. Золото. Высота 0,31 м. 16 в. до н. э. Афины, Национальный музей
208. Световой колодец в Кносском дворце. 1500 г. до н. э.
209. Сцена охоты на кабана. Из дворца в Тиринфе. Фреска. 15 в. до н. э. Афины, Национальный музей

Искусство Греции

210. Амфора геометрического стиля. Из Дипилона. Глина. Высота 0,60 м. 9 в. до н. э. Афины, Музей керамики
211. Надгробный кратер геометрического стиля. Из Дипилона. Высота 1,23 м. 8 в. до н. э. Афины, Национальный музей
212. Герой и кентавр. Статуэтка. Бронза. Высота 0,11 м. Середина 8 в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей
213. Конь. Статуэтка. Бронза. 8 в. до н. э. Афины, Национальный музей
214. Храм Геры (I) в Пестуме. 6 в. до н. э.
215. Женская статуя, посвященная Артемиде Никандрой из Наксоса. Мрамор. Ок. 660 г. до н. э. Афины, Национальный музей
216. Надгробная стела братьев Дермилоса и Котила. Из Танагры. Известняк. Высота 0,58 м. 600 г. до н. э. Афины, Национальный музей
217. Женская статуя. Мрамор. Высота 1,67 м. 560 г. до н. э. Берлин, Государственные музеи
218. Курios из Тенос (около Коринфа). Мрамор. Высота 1,61 м. 560 г. до н. э. Мюнхен, Глинтотека
219. Кора в цеплосе с Акрополя Афин. Мрамор, раскраска. Высота 1,18 м. 540 г. до н. э. Афины, Музей Акрополя
220. Курios с мыса Суннион. Мрамор. Ок. 600 г. до н. э. Афины, Национальный музей

221. Кора, так называемая «Большая хиссиянка». Деталь. Мрамор, раскраска. Общая высота 1,82 м. 520 г. до н. э. Афины, Музей Акрополя
222. Колонны храма Геры в Олимпии. Конец 7 — начало 6 в. до н. э.
223. Афина, Персей, Горгона. Метона храма «С» в Селинунте. Известняк. Высота 1,47 м. 520—510 гг. до н. э. Палермо, Национальный музей
224. Горгона. Деталь фронтона храма Артемиды на острове Керкиры. Известняк. Ок. 585 г. до н. э. Корфу, музей
225. Тифон — трехголовое божество бури. Часть фронтовой композиции храма на Акрополе Афин. Порок (известняк). Высота 0,77 м. 565 г. до н. э. Афины, Музей Акрополя
226. Курios с мыса Суннион. Деталь
227. Афинянин. Голова статуи всадника с Акрополя Афин. Мрамор. Ок. 550 г. до н. э. Афины, Музей Акрополя
228. Фронтон сокровищницы сифносцев в Дельфах. Деталь. Мрамор. 525 г. до н. э. Дельфы, музей
229. Фриз сокровищницы сифносцев в Дельфах. Деталь. Олимпийские боги. Мрамор. Высота 0,63 м. 525 г. до н. э. Дельфы, музей
230. Кувшин (ойнохойя). Из Родоса. Глина. 650—600 гг. до н. э. Бостон, Музей изящных искусств
231. Вазописец Клитий, гонимый Эрготим. Черпачок, так называемый кратер Франсуа. Глина. Ок. 570 г. до н. э. Флоренция, Археологический музей
232. Вазописец Эвексий. Роспись черпачковой амфоры: Ахилл и Аякс. Глина. Высота 0,67 м. 540—530 гг. до н. э. Рим, Ватикан
233. Храм Геры (II) в Пестуме. Известняк. 24,31×59,93 м. Начало 5 в. до н. э.
234. Умирающий воин с восточного фронтона храма Афины Афайи на острове Эгине. 0,75×1,99 м. 490—480 гг. до н. э. Мюнхен, Глиптотека
235. Статуя Зевса (Посейдона) с мыса Артемисион. Деталь. Бронза. Общая высота 2,09 м. Ок. 460 г. до н. э. Афины, Национальный музей
236. Статуя Дельфийского возницы. Бронза. Высота 1,80 м. 477 г. до н. э. Дельфы, музей
237. Интерьер храма Геры (II) в Пестуме. Известняк. Начало 5 в. до н. э.
238. Белокурый юноша. Фрагмент статуи с Акрополя Афин. Мрамор, раскраска. Высота 0,25 м. 480 г. до н. э. Афины, Музей Акрополя
239. Критий и Неспот. Группа «тираноубийцы Гармодий и Аристоклит». Римская мраморная копия с бронзового оригинала. Высота 1,95 м. Ок. 477 г. до н. э. Неаполь, Национальный музей
240. Статуэтка бегуна на старте. Бронза. Высота 0,163 м. Ок. 470 г. до н. э. Тюбинген, Музей университета
241. Рождение Афродиты. Рельеф на так называемом троне Людовизи. Мрамор. 1,04×1,44 м. Ок. 460 г. до н. э. Рим, Национальный музей
242. Геракл и герои. Деталь росписи краснофигурного кратера работы так называемого Мастера Писиды. Стиль Полигнота. Из Орвисто. Глина. Ок. 450 г. до н. э. Париж, Лувр
243. Кентавромахия. Группа западного фронтона храма Зевса в Олимпии. Фрагмент. Мрамор. Ок. 460 г. до н. э. Олимпия, музей
244. Геракл, Атлас и Геспериды. Метона храма Зевса в Олимпии. Мрамор. 1,66×1,51 м. Ок. 460 г. до н. э. Олимпия, музей
245. Афина и Геракл. Метона храма Зевса в Олимпии. Мрамор. 1,66×1,51 м. Ок. 460 г. до н. э. Олимпия, музей
246. Ланифьянка с западного фронтона храма Зевса в Олимпии. Деталь. Мрамор. Ок. 460 г. до н. э. Олимпия, музей
247. Аполлон с западного фронтона храма Зевса в Олимпии. Деталь. Мрамор. Общая высота 3,15 м. Ок. 460 г. до н. э. Олимпия, музей
248. Кентавр с западного фронтона храма Зевса в Олимпии. Фрагмент. Мрамор. Ок. 460 г. до н. э. Олимпия, музей
249. Жрица. Рельеф на боковой стороне трона Людовизи. 0,84×0,70 м
250. Пэоний. Нике. Мрамор. Высота 2,60 м. 450 г. до н. э. Олимпия, музей
251. Мирон. Афина и Марсий. Реконструкция по римским копиям. Ок. 450 г. до н. э. Афины, Франкфурт-на-Майне, Городской музей; Марсий, Рим, Капитолийский музей
252. Мирон. Дискобол. Мраморная римская копия с бронзового оригинала. Высота 1,63 м. Ок. 460 г. до н. э. Рим, Национальный музей
253. Статуя Афины из Варвакиона (близ Афин). Римская мраморная копия с хрисолефантинной статуи Парфенос Фидия. Высота 1,3 м. 438 г. до н. э. Афины, Национальный музей
254. Архитектор Мнесикл. Колонны Пропилей на Акрополе Афин. 447—434 гг. до н. э. Архитекторы Иктий и Калликрат. Парфенон. 447—432 гг. до н. э.
255. Жрица, жрец. Афина и Гефест. Деталь фриза Парфенона. Мрамор. Высота 1 м. 440—435 гг. до н. э. Лондон, Британский музей
256. Кентавромахия. Метона Парфенона. Мрамор. 1,35×1,35 м. 447—440 гг. до н. э. Лондон, Британский музей
257. Кентавромахия. Метона Парфенона. Мрамор. 1,35×1,35 м. 447—440 гг. до н. э. Лондон, Британский музей
258. Всадники. Деталь фриза Парфенона. Мрамор. Высота 1 м. 440—435 гг. до н. э. Лондон, Британский музей
259. Посейдон, Аполлон и Артемиды. Деталь фриза Парфенона. Мрамор. Высота 1 м. 440—435 гг. до н. э. Афины, Национальный музей
260. Диона и Афродита с восточного фронтона Парфенона. Мрамор. 1,30×2,30 м. 445—435 гг. до н. э. Лондон, Британский музей
261. Дионис с восточного фронтона Парфенона. Мрамор. 1,25×1,73 м. 445—440 гг. до н. э. Лондон, Британский музей
262. Дорифор. Римская мраморная копия с бронзового оригинала Поликлета. Высота 2,01 м. 450 г. до н. э. Неаполь, Национальный музей

263. Раненая амазонка. Римская мраморная копия с бронзового оригинала Поликлета. Высота 2,06 м. 430 г. до н. э. Берлин, Государственные музеи
264. Диадумен. Римская мраморная копия с бронзового оригинала Поликлета. Высота 1,98 м. 420 г. до н. э. Лондон, Британский музей
265. Юноша у надгробия. Роспись на аттическом белофонном лекифе. Высота 0,48 м. 430 г. до н. э. Афины, Национальный музей
266. Кентавромахия. Деталь фриза храма Аполлона в Фигалии (Бассах). Мрамор. Высота 0,65 м. Ок. 420 г. до н. э. Лондон, Британский музей
267. Кентавромахия. Деталь фриза храма Аполлона в Фигалии (Бассах). Мрамор. Высота 0,65 м. Ок. 420 г. до н. э. Лондон, Британский музей
268. Архитектор Калликрат. Храм Nike Аитерос (бескрылой). Мрамор. 420 г. до н. э. Афины, Акрополь
269. Порттик карнатид храма Эрехтейона. Мрамор. 420—406 гг. до н. э. Афины, Акрополь
270. Портрет неизвестного. Римская копия с греческого оригинала Дмитрия из Алопеки. Мрамор. Конец 5 — начало 4 в. до н. э. Флоренция, Уффици
271. Портрет Перикла. Римская копия по оригиналу Кресила. Мрамор. Высота 0,5 м. 440—430 гг. до н. э. Лондон, Британский музей
272. Архитектор Поликлет Младший. Театр в Эпидавре. 330 г. до н. э.
273. Скопас. Амазономехия. Рельеф с Галикарнасского мавзолея. Мрамор. Ок. 350 г. до н. э. Лондон, Британский музей
274. Браксис. Статуя Мавсола. Из Галикарнасского мавзолея. Мрамор. Высота 2,99 м. 350 г. до н. э. Лондон, Британский музей
275. Тимофей. Акротерий храма Аскления в Эпидавре. Эпидавр, музей
276. Вакханка (Менада). Мраморная римская копия с оригинала Скопаса. Высота 0,45 м. 350 г. до н. э. Дрезден, Государственный музей Альбертинум
277. Скопас. Геракл. Фрагмент фигуры с фронтона храма Афины в Тегее. Мрамор. Высота 0,165 м. 350—340 гг. до н. э. Тегея, музей
278. Богиня Эйрена с младенцем Плутосом на руках. Римская мраморная копия с бронзового оригинала Кефисодота. Высота 2,14 м. 370 г. до н. э. Мюнхен, Глипотека
279. Пракситель. Гермес с младенцем Дионисом. Мрамор. Высота 2,34 м. 330 г. до н. э. Олимпия, музей
280. Эрот, натягивающий лук. Римская мраморная копия с бронзового оригинала Лисиппа. Высота 1,39 м. 330—320 гг. до н. э. Рим, Капитолийский музей
281. Анокспомен. Римская мраморная копия с бронзового оригинала Лисиппа. 330—320 гг. до н. э. Рим, Ватикан
282. Афродита Книдская. Римская мраморная копия с оригинала Прокситела. Высота 2,04 м. 350 г. до н. э. Рим, Ватикан
283. Аполлон, называемый Бельведерским. Римская мраморная копия с бронзового оригинала Леохара. Высота 2,24 м. 340 г. до н. э. Рим, Ватикан
284. Афродита Книдская. Деталь статуи. Римская копия с оригинала Прокситела. Мрамор. Высота 0,35 м. 350 г. до н. э. Париж, Лувр
285. Сократ. Римская копия с оригинала Лисиппа. Мрамор. Высота 0,335 м. 330—320 гг. до н. э. Рим, Национальный музей
286. Селевк Пикатор. Римская копия из Геркуланума по эллинистическому оригиналу. Бронза. Высота 0,53 м. 305—300 гг. до н. э. Неаполь, Национальный музей
287. Александр Македонский. Фрагмент статуи. Эллинистическая копия с оригинала Лисиппа. Мрамор. Высота 0,42 м. 330 г. до н. э. Стамбул, Археологический музей
288. Жертвоприношение Ифигении. Копия с картины Тимаха конца 5 — начала 4 в. до н. э. Фреска из Помпей. Высота 1,9 м. Неаполь, Национальный музей
289. Персей и Андромеда. Копия с картины Никия 350 г. до н. э. Фреска из Помпей. Высота 1,7 м. Неаполь, Национальный музей
290. Роспись гробницы в Казанлык. Сцена заупокойной трапезы. Фреска. Ок. 300 г. до н. э. Казанлык
291. Портретная статуя Демосфена. Римская копия с оригинала Полиевкта. Высота 1,52 м. 280 г. до н. э. Рим, Ватикан
292. Портретная статуя эллинистического царя. Бронза. Высота 2,49 м. Конец 4 в. до н. э. Рим, Национальный музей
293. Статуя Афродиты из Нимфейона около Сиракуз. Мрамор. Высота 1,64 м. 100 г. до н. э. Сиракузы, Археологический музей
294. Статуя Афродиты из Кирены. Мрамор. Высота 1,52 м. Начало 2 в. до н. э. Рим, Национальный музей
295. Птолемей и Арсиния. Камень Гонзага. Сардонис. Высота 0,17 м. 3 в. до н. э. Ленинград, Эрмитаж
296. Наездник. Деталь статуэтки с мыса Артемиспон. Бронза. Общая высота 0,84 м. 150—100 гг. до н. э. Афины, Национальный музей
297. Мальчик с уткой. Римская копия с оригинала школы Бозфа. Мрамор. Высота 0,55 м. 2 в. до н. э. Рим, Ватикан
298. Мальчик с гусем. Римская копия с оригинала Бозфа конца 3 — начала 2 в. до н. э. Мрамор. Высота 0,92 м. Рим, Ватикан
299. Горбун. Статуэтка из Александрии. Бронза. Высота 0,15 м. Ок. 100 г. до н. э. Берлин, Государственные музеи
300. Статуэтка танцовщицы карлицы из Махдии. Бронза. Высота 0,30 м. 2 в. до н. э. Тунис, музей Алаун
301. Портрет Аттала. 241—197 гг. до н. э. Мрамор. 2 в. до н. э. Берлин, Пергамский музей
302. Умиравший галл. Римская мраморная копия с бронзового оригинала 230 г. до н. э., так называемых «Даров Аттала». 0,97 × 1,87 м. Рим, Капитолийский музей
303. Сраженный галл. Римская мраморная копия с бронзового оригинала 230 г. до н. э., так называемых «Даров Аттала». 0,25 × 1,37 м. Венеция, Археологический музей

304. Алтарь Зевса в Пергаме. Мрамор. 180 г. до н. э. Восстановленная часть в Берлине, в Пергамском музее
305. Большой фриз Пергамского алтаря Зевса. Деталь: Афина, Алкионей, Нике, Гея. Мрамор. Высота 3,59 м. 180 г. до н. э. Берлин, Пергамский музей
306. Большой фриз Пергамского алтаря Зевса. Деталь: Зевс и гигант Порфирион. Мрамор. Высота 3,59 м. 180 г. до н. э. Берлин, Пергамский музей
307. Нике с острова Самофракия. Деталь. Мрамор. Общая высота 2,92 м. 3 в. до н. э. Париж, Лувр
308. Дарий. Деталь мозаики по картине Филоксена «Битва Александра с Дарием». Общий размер 2,71×5,12 м. Начало 3 в. до н. э. Неаполь, Национальный музей
309. Агесандр, Полидор и Афинодор. Лаокоон. Мрамор. Высота 2,12 м. 25 г. до н. э. Рим, Ватикан
310. Группа «Галл, убивший свою жену и убивающий себя». Римская копия с бронзового оригинала 230 г. до н. э., так называемых «Даров Аттала». Высота 2,25 м. Рим, Национальный музей
311. Борцы. Римская мраморная копия с бронзового оригинала. 0,99×1,11 м. 2 в. до н. э. Флоренция, Уффици
312. Афродита с острова Мелос. Мрамор. Высота 2,35 м. 2 в. до н. э. Париж, Лувр
313. Александр Македонский. Деталь мозаики по картине Филоксена «Битва Александра с Дарием». Общий размер 2,71×5,12 м. Начало 3 в. до н. э. Неаполь, Национальный музей
314. Геракл, Телеф и нимфа Аркадия. Повторение картины пергамской школы 3—2 вв. до н. э. Фреска из Геркуланума. Высота 2,02 м. Неаполь, Национальный музей
315. Пигмеи и животные Нила. Карикатура. Повторение александрийской картины 3—2 вв. до н. э. Фреска из Помпей. Неаполь, Национальный музей

Искусство Этрурии

316. Роспись могилы Щитов в Тарквиниях. Деталь женской сидящей фигуры. Фреска. Ок. 280 г. до н. э. Тарквинии
317. Роспись гробницы Чудовища в Тарквиниях. Портретное изображение Арити Велхас. Фреска. Начало 4 в. до н. э. Тарквинии
318. Крышка урны с изображением покойного из Вольтерры. Алебастр. 2 в. до н. э. Вольтерра, Этруский музей
319. Статуя Авла Метелла из района Тразименского озера. Бронза. Высота 1,79 м. После 89 г. до н. э. Флоренция, Археологический музей

Искусство Рима

320. Храм Весты и храм Фортуны Вирилис на Бычьем форуме. Известняк. 1 в. до н. э.
321. Статуя римлянина с портретами предков. Мрамор. Высота 1,65 м. 25—21 гг. до н. э. Рим, палатца Консерваторе
322. Храм Сатурна на форуме Ромаум. 1 в. до н. э. Мрамор и известняк. Перестроен в 320 г. н. э. Рим
323. Волчица с Капитолия. Бронза. Высота 0,75 м. Начало 5 в. до н. э. Рим, палатца Консерваторе
324. Храм Весты в Тиволи. Мрамор. 1 в. до н. э.
325. Портрет неизвестного из Цере. Терракота. Высота 0,33 м. Середина 1 в. до н. э. Музей виллы Юлий
326. Портретная статуя неизвестной. Деталь. Мрамор. Общая высота 1,82 м. Середина 1 в. до н. э. Неаполь, Национальный музей
327. Портрет неизвестного. Мрамор. Высота 0,35 м. 100—50 гг. до н. э. Рим, вилла Торлония
328. Портрет неизвестного. Мрамор. Высота 0,28 м. Середина 1 в. до н. э. Чieti (Италия), Национальный музей
329. Матрона с кифарой. Деталь росписи виллы Фанция Синистра около Боскореале. 1 в. до н. э. Неаполь, Национальный музей
330. Участница мистерий и танцовщица. Деталь росписи виллы Мистерий. Фреска. Высота фриз 2,30 м. 60-е гг. до н. э. Помпеи
331. Роспись могилы на Эскилине: историческая сцена. Фреска. Высота 0,8 м. 3 в. до н. э. Рим, палатца Консерваторе
332. Роспись спальни виллы Фанция Синистра близ Боскореале. Фреска. Высота 2,44 м. 1 в. до н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей
333. Театр Марцелла. Травертин. 13 г. до н. э. Рим
334. Портретная статуя императора Августа. Деталь. Мрамор. Общая высота 2,07 м. Начало 1 в. н. э. Рим, Национальный музей
335. Портрет Ливии, жены Августа. Мрамор. Высота 0,27 м. Начало 1 в. н. э. Копенгаген, Нью Карлсберг, Глнтотека
336. Портрет полководца Агриппы. Мрамор. Высота 0,46 м. Конец 1 в. до н. э. Париж, Лувр
337. Портрет Ливии, жены Августа. Из Помпей. Мрамор, раскраска. Конец 1 в. до н. э. Помпеи
338. Камень Августа: сцена апофеоза императора и воздвижение трофея. Оникс. 0,19×0,23 м. Конец 1 в. до н. э. Вена, Историко-художественный музей
339. Процессия членов императорской семьи. Деталь фриза алтаря Мира Августа. Мрамор. Высота 1,55 м. 13—9 гг. до н. э. Рим

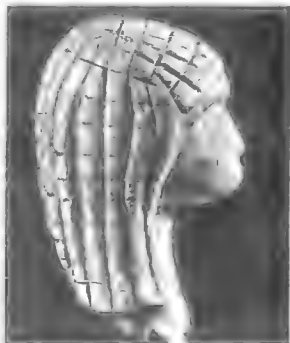
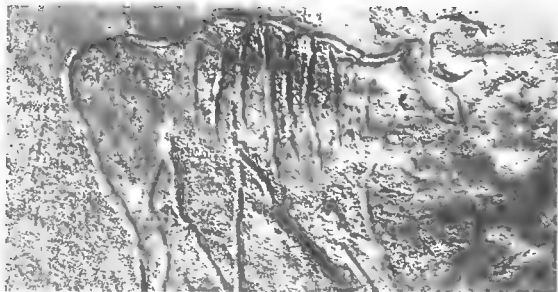
340. Алтарь Мира Августа на б. Марсовом поле. Мрамор. 13—9 гг. до н. э. Рим
341. Мужской портрет из терм Митры в Остии. Мрамор. Высота 0,8 м. Ок. 100 г. до н. э. Остия, музей
342. Амфитеатр Колизей. Травертин. Высота 48,5 м. 70—90 гг. н. э. Рим
343. Император Тит на колеснице. Рельеф арки Тита. Мрамор. После 81 г. н. э. Рим, форум Романум
344. Арка императора Тита. Мрамор. 14,41 × 13,9 м. После 81 г. н. э. Рим, форум Романум
345. Портрет императора Тиберия. Мрамор. Высота 0,38 м. 20-е гг. н. э. Берлин, Государственные музеи
346. Портрет императора Нерона с Палатина. Мрамор. Высота 9,31 м. 60—68 гг. н. э. Рим. Национальный музей
347. Портрет неизвестной. Мрамор. Высота 0,63 м. 90—100 гг. н. э. Рим, Капитолийский музей
348. Портрет императора Веспасиана. Мрамор. Высота 0,29 м. 70-е гг. н. э. Копенгаген, Нью Карлсберг, Глинтотека
349. Наказанный Амур. Роспись III декоративного стиля. Фрески из дома «Наказанного Амура». 40-е гг. н. э. Неаполь, Национальный музей
350. Ио. Деталь росписи храма Изиды в Помпеях. Фреска. 70-е гг. н. э. Неаполь, Национальный музей
351. Гений Осени. Деталь росписи святилища в Стабиях. Фреска. 43—45 гг. н. э. Неаполь, Национальный музей
352. Сатурн. Деталь росписи дома Веттиев в Помпеях. Фреска. 70-е гг. н. э. Помпеи
353. Так называемый Афинянин. Деталь картины «Тезей — победитель Минотавра» из Помпей. Фреска. 30-е гг. н. э. Неаполь, Национальный музей
354. Архитектор Аполлодор Дамасский. Пантеон. 118—125 гг. н. э. Рим
355. Голова мальчика. Мрамор. 120 г. н. э. Берлин, Государственные музеи
356. Антиной. Деталь. Мрамор. 130-е гг. н. э. Неаполь, Национальный музей
357. Портрет императрицы Плотины. Мрамор. Высота 0,55 м. 110—122 гг. н. э. Рим, Капитолийский музей
358. Портрет императора Адриана. Мрамор. Высота 0,43 м. Ок. 120 г. н. э. Остия, музей
359. Вилла Адриана. Бассейн и аркада, так называемый Капон. 130 г. н. э. Тиволи
360. Апофеоз императора. Рельеф на базе колонны Антонина Пия. Мрамор. 1,72 × 3,38 м. 160—161 гг. н. э. Рим, Ватикан
361. Божество реки Дунай. Деталь рельефа колонны Траяна. Мрамор. Высота 0,75 м. 113 г. н. э. Рим, форум Траяна
362. Римские легионеры. Деталь рельефа колонны Траяна. Мрамор. Высота 0,75 м. 113 г. н. э. Рим, форум Траяна
363. Демон дождя. Деталь рельефа на колонне Марка Аврелия. 180—190 гг. н. э. Рим
364. Портрет императора Коммода в виде Геркулеса. Мрамор. Высота 1,19 м. 190 г. н. э. Рим, палаццо Консерваторе
365. Портрет императора Антонина Пия. Из Байи. Мрамор. Высота головы 0,237 м. Срединна 2 в. н. э. Неаполь, Национальный музей
366. Портрет императрицы Фаустины Младшей. Мрамор. 170 г. н. э. Копенгаген, Нью Карлсберг, Глинтотека
367. Император Марк Аврелий. Деталь конной статуи. Бронза. Общая высота 5,12 м. 160—170 гг. н. э. Рим, Капитолий
368. Портрет философа Мемнона. Мрамор. Высота 0,26 м. 2-я половина 2 в. н. э. Берлин, Государственные музеи
369. Битва римлян с варварами. Деталь рельефа так называемого саркофага Людовизи. Мрамор. Общий размер 1,53 × 2,73 м. 260 г. н. э. Рим, Национальный музей
370. Портрет императора Галиена из дома весталок на форуме Романум. Мрамор. Высота 0,38 м. 260—268 гг. н. э. Рим, Национальный музей
371. Портрет императора Констанция Хлора. Мрамор. Высота 0,38 м. Начало 4 в. н. э. Берлин, Государственные музеи
372. Портрет императора Каракаллы. Мрамор. Высота 0,5 м. 209 г. н. э. Париж, Лувр
373. Портрет императрицы Юлии Домны, жены Септимия Севера. Из Порцинглиано. Мрамор. Высота 0,60 м. 200—210 гг. н. э. Мюнхен, Глинтотека
374. Портретная статуя императора Требония Галла. Бронза. Высота 2,46 м. 252—253 гг. н. э. Нью-Йорк, Метрополитен-музей
375. Отдых охотников. Деталь мозаики пола виллы императора Максимиана Геркулия. Конец 3 в. н. э. Сицилия, Пьяцца Армеринна
376. Амфитеатр в Ниме. 1 в. н. э.
377. Портрет винооторговца. Деталь монумена в виде лодки с винооторговцами из Неймагена. Известняк. Начало 3 в. н. э. Трир, Рейнский государственный музей
378. Цернунос, Аполлон, Меркурий, Галльский рельеф из Реймса. Известняк. Высота 1,25 м. 2 в. н. э. Реймс, Исторический музей
379. Состязание Геракла с Днонсом. Мозаика из Антиохии в Сирии. Конец 2 — начало 3 в. н. э. Принстон, Музей университета
380. Пальмира. Колоннада главной улицы. Известняк. 2 в. н. э.
381. Надгробный рельеф из Пальмиры. Известняк. 2 в. н. э.
382. Портрет братьев из Фаюма. Деталь. Энкаустика на дереве. Высота 0,63 м. 2 в. н. э. Каир, Египетский музей
383. Женский портрет из Фаюма (или Фив). Энкаустика на дереве. Высота 0,29 м. 2—3 вв. н. э. Париж, Лувр
384. Надгробный рельеф из Пальмиры. 2 в. н. э.
385. Портретная статуя жреца из Александрии. Базальт. 2 в. н. э. Александрия, Египетский музей
386. Императоры Диоклетиан и Максенций с форума Романум. Порфир. Высота 0,56 м. 300—304 гг. н. э. Рим, Ватикан
387. Арка Константина. Мрамор. Высота 21 м. 312—316 гг. н. э. Рим
388. Дворец императора Диоклетиана в Соломе (Силит). Пористый двор. 284—305 гг. н. э. Сплит

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

389. Император и сенаторы. Деталь рельефа арки Константина. Мрамор. Высота 1,04 м. 312—316 гг. н. э. Рим
390. Портрет императора Константина из базилики Константина на форуме Романум. Деталь статуи. Мрамор. Высота 2,60 м. 312—315 гг. н. э. Рим, палаццо Консерваторе
391. Портретная статуя императора Валентиниана из Барлетты. Бронза. Общая высота 5,11 м. 370 г. н. э. Барлетта
392. Оборонительная стена Аврелиана в Риме. 270—275 гг. н. э.
393. Портрет императора Аркадия. Мрамор. Высота 0,30 м. 387—390 гг. н. э. Берлин, Государственные музеи
394. Портрет императрицы Евдокии. Мрамор. Высота 0,70 м. Ок. 400 г. н. э. Рим, вилла Торлонии
395. Портретная статуя Магистрата из садов Личиния в Риме. Мрамор. Высота 2,36 м. Ок. 400 г. н. э. Рим, Ватикан
396. Венера. Деталь росписи нимфейона в Риме. 2 в. н. э. Рим
397. Сусанна. Деталь росписи катакомбы Петра и Марцелины. Фреска. Высота головы 0,12 м. 230—270 гг. н. э. Рим
398. Моисей, деталь сцены «Чудо источника воды». Роспись катакомбы Каллисты. 4 в. н. э. Рим
399. Оранта, деталь росписи могилы «Двух больших орант». Начало 4 в. н. э. Рим
400. Портрет неизвестного. Мрамор. 4 в. н. э. Копенгаген, Нью Карлсберг, Глиптотека
401. Портрет неизвестного из Эфеса. Мрамор. 4 в. н. э. Вена, Историко-художественный музей
402. Диптих «Рим и Константинополь». Слоновая кость. Высота 0,274 м. Начало 5 в. н. э. Вена, Художественный музей
403. Диптих «Асклепий и Гигея». Слоновая кость. Высота 0,314 м. Ок. 400 г. н. э. Ливерпуль, музей
404. Деталь росписи катакомбы Присциллы в Риме: «Три отрока в печи огненной». Фреска. Конец 3 — начало 4 в. н. э.
405. Деталь росписи катакомбы Присциллы в Риме: «Добрый пастырь». Фреска. 4 в. н. э.
406. Мозаика свода церкви Санта-Констанца в Риме. Первая половина 4 в. н. э.
407. Мозаика свода церкви Санта-Констанца в Риме. Первая половина 4 в. н. э.

Рисунки в тексте

1. Пирамидный ансамбль фараона Джосера в Саккара. Зодчий Имхотеп. III династия. 28 в. до н. э. Реконструкция
2. Вертикальный разрез пирамиды Хеопса в Гизе. Зодчий Хемун. IV династия. 27 в. до н. э.
3. Заупокойный храм фараона Ментухотепа I в Деир-эль-Бахари. XI династия. 21 в. до н. э. Реконструкция
4. Храм бога Хонсу в Карнаке. Зодчие Аменхотеп, сын Хапу, Серамон и Рамсенахт. Общий вид. XX династия. 1-я четверть 12 в. до н. э. Реконструкция
5. Облицовка полуколонн Красного здания в Уруке. Часть двора. Конец 4 тыс. до н. э. Реконструкция
6. Дворец и храм в Ашшурнаке (Телль-Ахмар). 22 в. до н. э. Реконструкция
7. Зиккурат бога луны Нанны в Уре. 21 в. до н. э. Реконструкция
8. Ворота богини Иштар в Вавилоне. 6 в. до н. э. Реконструкция
9. Вотивная модель храма Геры в Аргосе. Глина. Высота 0,28 м. Ок. 700 г. до н. э. Афины, Национальный музей
10. План сокровищницы Сикиона в Олимпии. Начало 6 в. до н. э.
11. Фронтон храма Артемиды на острове Керкира. Ок. 585 г. до н. э. Прорисовка
12. Афинский акрополь. 5 в. до н. э. План
13. Западный фронтон храма Зевса в Олимпии. Около 465 г. до н. э. Прорисовка
14. Восточный фронтон храма Зевса в Олимпии. Около 465 г. до н. э. Прорисовка
15. Предварительный рисунок на краснофигурной вазе. Середина 5 в. до н. э.
16. Галикарнассский мавзолей. 355—350 гг. до н. э. Реконструкция
17. Дом в Приене. 3—2 вв. до н. э. Реконструкция
18. Пергамский акрополь. 3—2 вв. до н. э. План
19. Форум Романум в Риме. 4 в. до н. э.—4 в. н. э. План
20. Императорские форумы. 1 в. до н. э.—2 в. н. э. План
21. Термы Каракаллы. Теннадарий. 210 г. Рим. Реконструкция
22. Акрополь Баальбека. 1—10 вв. н. э. План
23. Город Тимгад. 2—3 вв. н. э. План





4

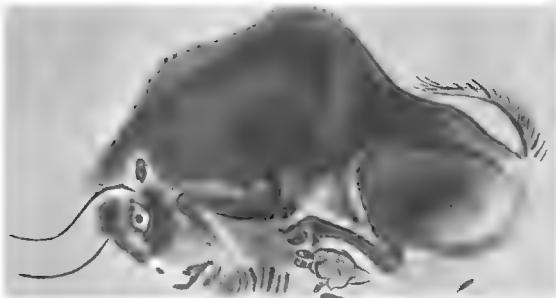
5



6

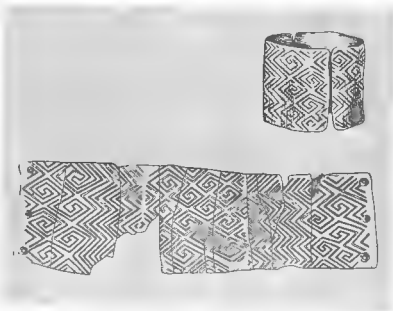
4. Женская голова. Кость. Долмен Вестовилл. Чехословакия. Палеолит. Эпоха. Тип. ...
 Рисунок в натуральную величину. Пещера Настадо, Испания. Палеолит. Эпоха. Тип. ...
 сив. Пещ. в Фон-де-Гом. Франция. Палеолит. Эпоха. Тип. ...







11



12

10 Склад оленей Гислов на юго-западе Грот (из Тойма, Фрагменты Палеолита Эпохи Мадлен 11 Лошадь, вырезанная на слове Кизил, по рис. Делья Эрролла, Палеолит, Чикаго, Мэрион. 13 Изображение Миссиссиппи, доколумбовой эпохи, Миссиссиппи

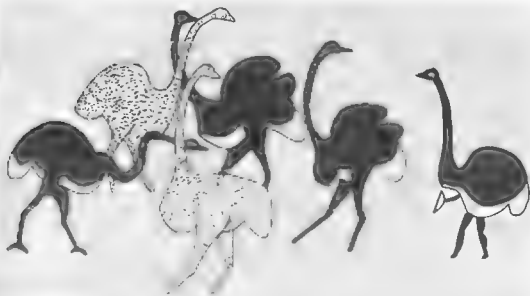
13



16 Сцена охоты. Роспись на скале Альбера, Восточная Испания. Мезолит. 15 Сцена сражения. Роспись на скале Альбера, Восточная Испания. Мезолит. 16 Таинственные человеческие фигуры. Изображения на скале Губастри, Азурбакекен. Мезолит. 17 Сцена охоты. Изображения на скале Сеймалы Тата, Пертун. Мезолит.

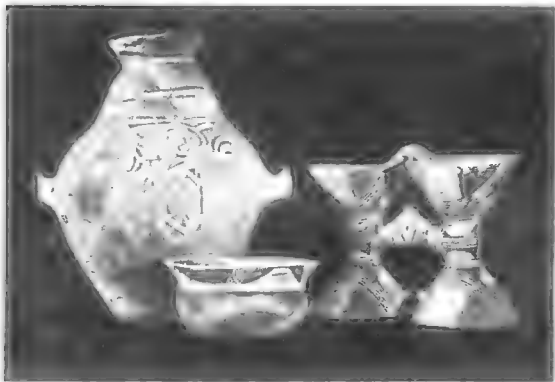
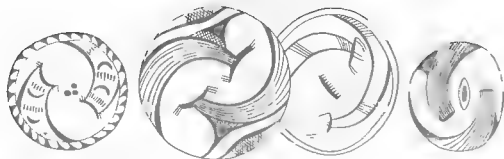


17



19

18 Танцующие женщины. Роспись на скале. Южная Африка. Мезолит. 19 Сцена охоты на оленей. Роспись на скале. Южная Африка. Мезолит.





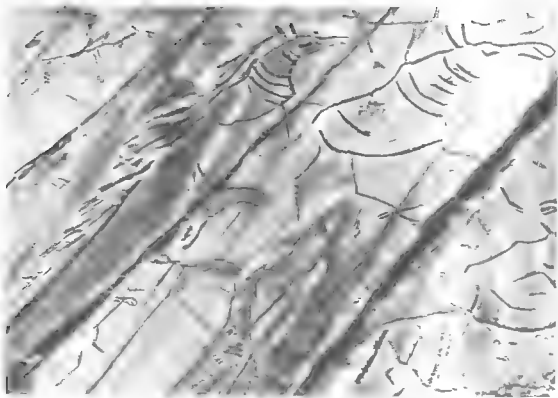


27 Женская фигурка Глиня Восточный, "палеолит", медь



28 Плоская фигурка с ошейником Высота 5 см Юго-восток Индия



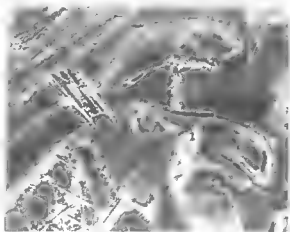


31



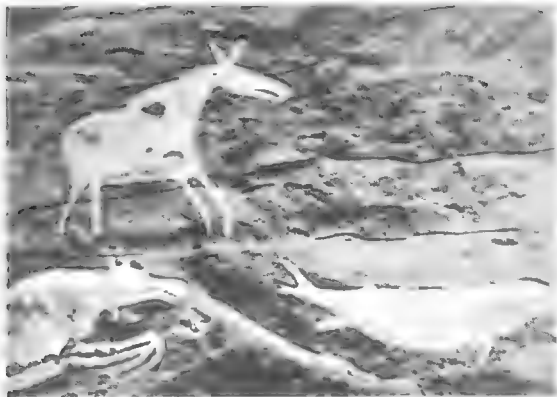
32

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100



33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

33



34



35

34. Точка Петре, 1951 г. в Сибири. Ночью
35. Точка Петре, 1951 г. в Сибири. Ночью

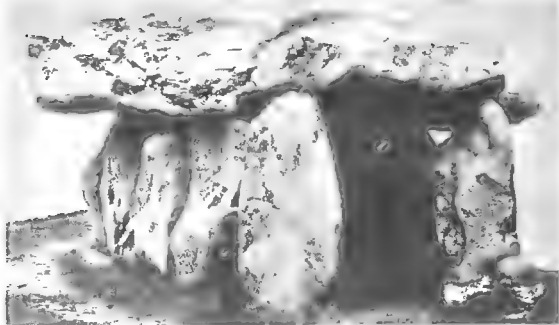


42

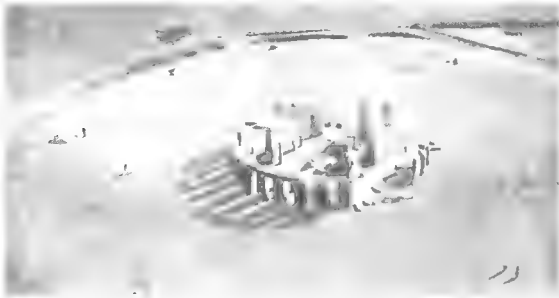


43

42. Isadora Ponce y José Carlos Ponce. Pinturas rupestres de la zona de Pucallpa.



44



45

46

Il tempio di Atrium, Museo di...





47



48



49



50

47. Сосуд. Серебро. Высота 0,09 м. Майкопский курган, Северный Кавказ. Эпоха Бронзы. 48. Гравированный рисунок на серебряном сосуде Майкопский курган. Эпоха Бронзы. 49. Бык, украшение бляхи-ле. Золото. Высота 0,06 м. Майкопский курган. Эпоха Бронзы. 50. Част. монета. Бронза. Золотилье. Эпоха Бронзы.



51. Шкала. Понесши прилика. Бронза. Кобайашинская культура. Северный Китай. Эпоха бронзы



52



53

52. Тоноры. Бронза. Длина 0,17 м. Кобаяшская культура. Эпоха бронзы. 53. Тонора, упрощенная версия. Бронза. Длина 0,12 м. Кобаяшская культура. Эпоха бронзы.



54. Изображение человека. Бронза. Кобальтовая культура. Эпоха бронзы



55



56



57



58



59

55. Фигурки-женщины. Стоянут. Высота 0,03 м, 0,045 м; 0,046 м; 0,045 м. Минусинский котлован, Южная Сибирь. Эпоха бронзы. 56-58. Антропоморфные изваяния. Глинят. Минусинский котлован. Эпоха бронзы. 59. Изваяние стоя с личиной. Глинят. Минусинский котлован. Эпоха бронзы.





61

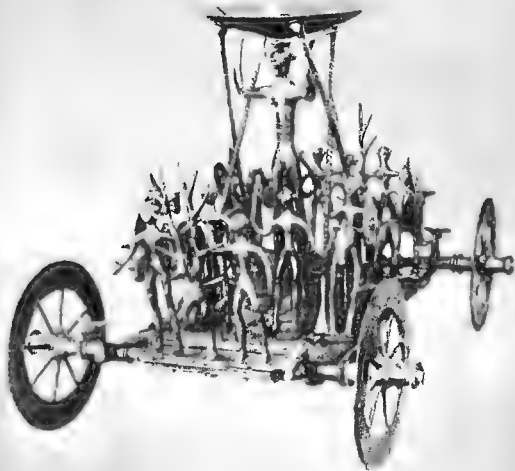


62



63

61. Ситула. Бронза. Гальштаттский период. Земаршан. Епария Энола неолита 62. Похребтовый урна. Глина. Гальштаттский период. Энола *железо*. 63. Сосуд. Глина. Гальштаттский период. Энола *железо*

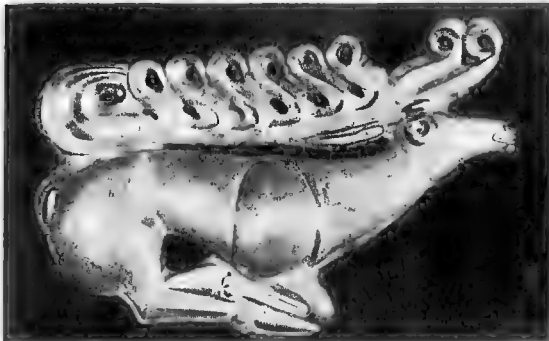




65

65. Илериш. Бронза. Высота 0,28 м. Скифская культура. Ульзий курган, Прикубанье. 6 в. до н. э. Эпоха железа. 66. Ульзий курган, Прикубанье. Бронза. Высота 0,05 м. Скифская культура. Среднее Подонье. Эпоха железа. 67. Ульзий курган, Прикубанье. Бронза. Высота 0,07 м. Скифская культура. Среднее Подонье. Эпоха железа. 68. Ульзий курган, Прикубанье. Бронза. Высота 0,05 м. Скифская культура. Среднее Подонье. Эпоха железа.

68

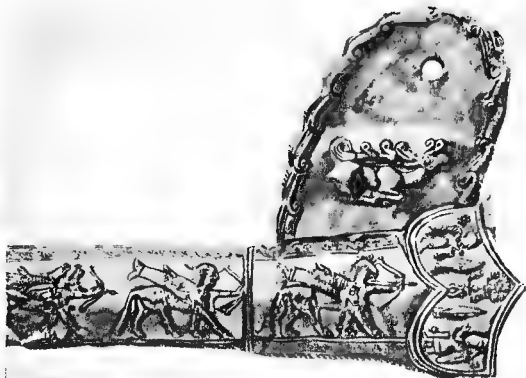


69



70

69. Оловя, украшение лица. Золото. Размер 0,315 × 0,226 м. Скифская культура. Костромской курган, Прирубанье. 6 в. до н. э. Золотая монета 70. Пятерка, украшение лица. Золото. Размер 0,32 × 0,26 м. Скифская культура. Келеринский курган, Прирубанье. 6 в. до н. э. Золотая монета



71



72

71 Облечка покой, верхняя часть. Золото. Сакфами культуры. Колермассей турени Прикубанско-б и, до н э. Эпоха желез

72 Облечка покой, средняя часть. Золото. Железо



73



74



75



76



77



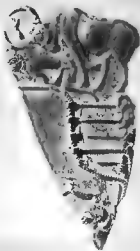
78

73 Оловы, украшенные уздечкой. Дерево. Пещеры курганы, Алтай 5 в. до н. э. Эпоха железа 74 Украшенные уздечкой. Дерево. Пещеры курганы 5 в. до н. э. Эпоха железа. 75—78 Амуро-монгольские головы, украшенные уздечкой. Дерево. Пещеры курганы, 5 в. до н. э. Эпоха железа





60



82

83

80. Сосуд Керамический. Высота 0,115 м. Средние 4 тыс. до н. э. 81. Плитка. Глиняная. Длина 0,195 м, 0,145 м; 0,206 м; 0,22 м. 4 тыс. до н. э. 82. Охотничья плита. Фрагмент. Шифер. Длина 0,405 м. 2-е тысячелетие до н. э. 83. Плита бытовая. Фрагмент. Шифер. Высота 0,265 м. Конец 4 тыс. до н. э. До династического периода



84



85

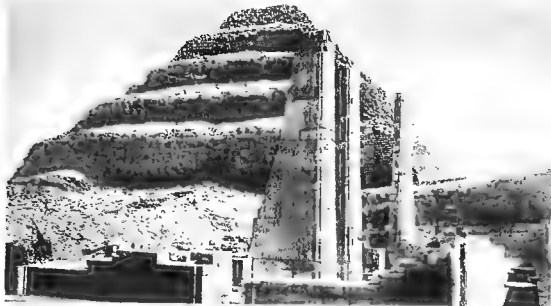


86



87

84 Палитра Некхети. Из Иерakonполис. Обратная сторона. Шифер. Высота 0,64 м и 1 диаметра. Ож. 3000 г. до н. э. 85 Палитра Некхети. Лицевая сторона. Шифер. Высота 0,64 м и 1 диаметра. Ож. 3000 г. до н. э. 86 Палитра Некхети. Лицевая сторона. Шифер. Высота 0,64 м и 1 диаметра. Ож. 3000 г. до н. э. 87 Палитра Некхети. Лицевая сторона. Шифер. Высота 0,64 м и 1 диаметра. Ож. 3000 г. до н. э.



88



89

88. Пирамида и звуковой храм Дносери в Саккара. Зодчий Имхотеп. Высота пирамиды ок. 40 м, площадь основания $109,02 \times 131$ м. III династия. 28 в. до н. э. 89. Пирамида и колокола звукового храма Дносери в Саккара. 90. Мозаичное изображение звукового храма Дносери в Саккара.

90



91

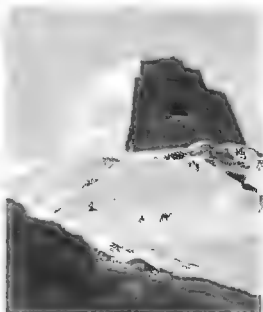


92

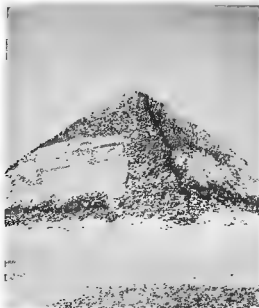


93

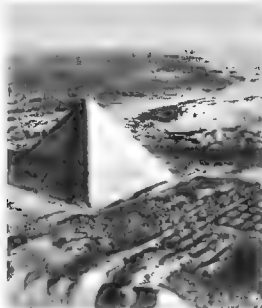
91. Статуя Дзосера. Из саркофага Дзосера в Саккара. Изобретение III династия 28 в. до н. э.
92. Статуя Дзосера. Деталь. 93. Зодий Хетра. Рельеф из гробницы Хетра и Саккара. Высота 1,45 м
III династия 28 в. до н. э. 94. Пирамида Сифру и Медун IV династия. 28 в. до н. э.



94



95



96



97



98

95 Пирамида Снофу в Дашуре, IV династия, 25 в. до н. э. 96 Пирамида Хеопс в Гизе. Высота 146,6 м, длина стороны основания 233 м. IV династия, 27 в. до н. э. 97 Пирамида Хеопс в Гизе. 98 Пирамиды Хуфу и Хафса в Гизе. IV династия, 27 в. до н. э. Внутренний вид. Реконструкция



99



100



101



102

99. Большой сфинкс Хефрена в Гизе. Деталь. Известняк. Длина около 60 м. IV династия. 27 в. до н. э.
 100. Статуя Хефрена. Из южного захоронного храма при пирамиде Хефрена в Гизе. Дюрлит. Высота 1,68 м. IV династия. 27 в. до н. э.
 101. Статуя Хефрена. Деталь.
 102. Фараон Микерин, богиня Хатор и Сетиан юная. Группа из захоронного храма при пирамиде Микерина в Гизе. Шифер. Высота около 1 м. IV династия. 27 в. до н. э.



103



104



105



106

103. Статуя Рахотепа. Деталь. Из гробницы Рахотепа, та 1,20 м. IV династия. 27 в. до н. э. 104, 105. Статуя хотена в Медуме. Известия, глава инкрустированы. тул подлого Хемхуа. Деталь. Из гробницы Хемхуа в Медуме. Известия, глава инкрустированы. Высота 1,20 м. IV династия. 28 в. до н. э. 106. Статуя Сатхара. Известия. Высота 1,56 м. IV династия, 28 в. до н. э.



107



108



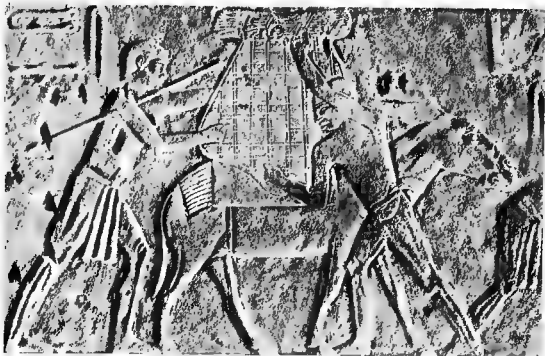
109



110

107. Статуя Каменера. Из гробницы Каменера в Саккара. Дерево, глаза инкрустированы. Высота 1,10 м. V династия. Середина 3 тыс. до н. э. 108. Статуя Каменера. Деталь. 109. Статуя царского писца. Кап. Из гробницы Кап в Саккара. Раскрашенный известняк, глаза инкрустированы. V династия. Середина 3 тыс. до н. э. 110. Статуя царского писца Кап. Деталь.





112



113

112. Доставка зерна с поля. Рельеф из гробницы Акчовы в Самарре. Известняк. V династия. Сорок-на 3 тыс. до н. э. 113. Мушкетеры на виду. Рельеф из гробницы Нинкофитум в Самарре. Известняк. Высота фигур 0,18 м. V династия. Сорок-на 3 тыс. до н. э.





115



116



117



118

115. Голова статуи Сенусерта III. Обсидиан. Высота 0,13 м. XII династия. 19 в. до н. э. 116. Сфинкс Аменемхата III. Деталь. Из Тахеса Гирахт. Высота 1,24 м, длина 2 м. XII династия. 19 в. до н. э. 117. Статуя Аменемхата III. Деталь. Из виллового храма в Хавире. Изящный. XII династия. 19 в. до н. э. 118. Статуя Аменемхата III. Деталь. Гранит. Высота 0,39 м. XII династия. 19 в. до н. э.





120



121

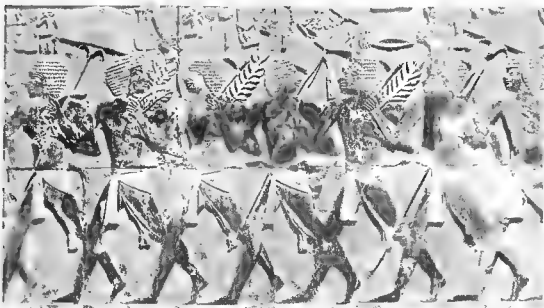
120. Кошачники-семиты. Деталь стеной росписи в гробнице Хузметова II в Бона Гисале XII в. до н. э. 121. Птицы на ивалях. Деталь стеной росписи в гробнице Хузметова II в Бона Гисале





123

124



125

123. Статуя заднего Сокхута с царской Нейфур. Из Карнака. Гривит. XVIII династия. Начало 15 в до н. э. 124. Храм Хатшепсут в Дейр-эль-Бахри. Задний Сокхут. XVIII династия. Начало 15 в до н. э. 125. Война. Рельеф храма Хатшепсут в Дейр-эль-Бахри.





127



128

127. Поперечный разрез гипостильного зала храма Амона в Карнаке XVIII—XIX династия. 15—13 вв. до н. э. Реконструкция. 128. Аллея барельефовых сфинксов перед пилоном храма Амона в Карнаке XIX династия. 1 и основа 13 в до н. э. 129. Колонна одного из боковых проходов большого гипостильного зала храма Амона в Карнаке

129





131

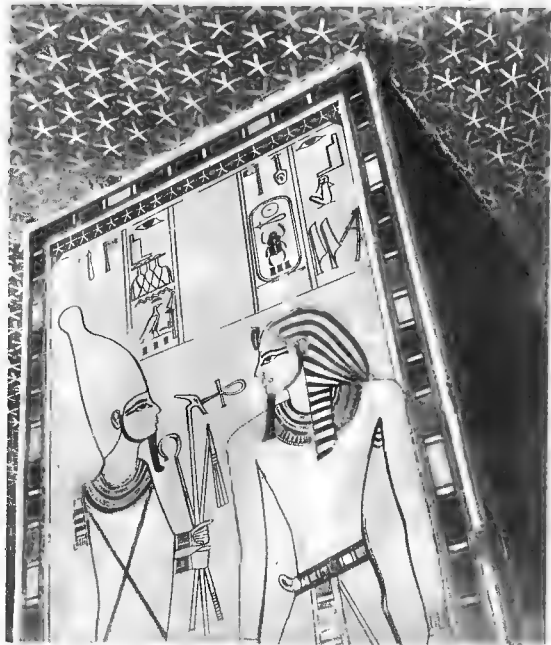


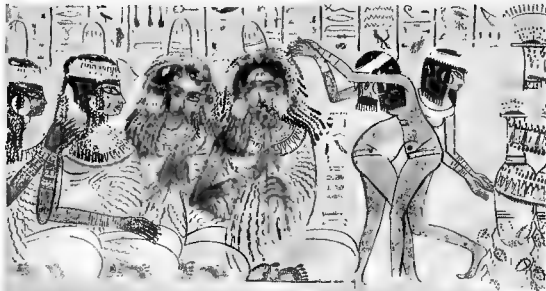
133

131 Статуя женой Нактмина, наместника Нубии Деталь. Изваяние. Высота 0,84 м XVIII династия. Конец 18 в. до н. э. 132 Статуя женой Нактмина, наместника Нубии Деталь. Вид сверху 133 Голова статуи царицы Тии. Из Фив. Черная керамика, инкрустация. Высота 0,107 м XVIII династия. Начало 14 в. до н. э.

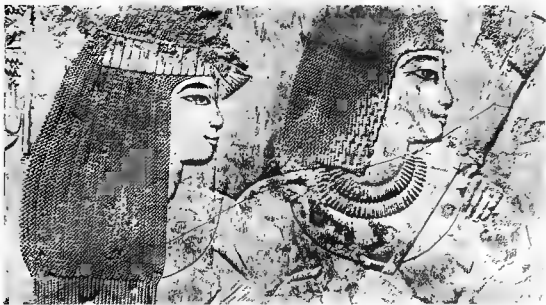


132





135



136

135 Музыканты и типодисты на пиру. Деталь стеной росписи из гробницы в фиванском некрополе XVIII династии. Конец 15 в. до н. э. 136 Аменхотеп, брат фараона Рамсеса, и его жена. Деталь рельефа в гробнице Рамсеса в фиванском некрополе. XVIII династия. Конец 15 в. до н. э.





138



139



140

138. Статуя Аменхотеп IV (Эхнатона). Из храма Ра Горетте в Карнаке. Период. Высота около 4 м XVIII династия. 4-я четверть 14 в. до н. э. 139. Статуя Аменхотеп IV. Деталь. 140. Сцена Эхнатона. Рельеф из Амарны. Известия. Высота 0,32 м XVIII династия. 1-я четверть 14 в. до н. э.



141



142



143



144

141. Голова Нефертити. Из Амарна. Песчаник. Высота 0,21 м. XVIII династия. 1 в четверть 14 в до н. э. 142. Голова Нефертити. Из Амарна. Известняк. Высота 0,50 м. 143. Голова Меритатон. Из Амарна. Песчаник. Высота 0,21 м. 144. Печенье. Из Амарна. Известняк. Высота 0,09 м.



145



146



147

145. Плаканыцця. Рельеф на гробніцы ў Мэафісе. Імперыя: вышыня 0,29 м, шырыня 0,485 м. Пачало XIX дзясятка. Сярэдзіна 14 в. да н.э. 146. Плаканыцця. Рельеф на гробніцы ў Мэафісе. Датыль 147. Мадэлія. Імперыя: Новае царства. 2-я паловіна 2 тыс. да н.э.



148

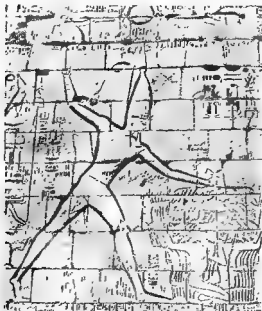


149

148 Большой скальный храм Рамсеса II в Абу-Симбеле. Фасад XIX династия 1 я половина 13 в до н э.
149. Храм Рамсеса II в Фивах (Рамессеум). Зодчий Псира XIX династия 1 я половина 13 в до н э



150



151

150 Малый скальный храм в Абу Симбеле. XIX династия. 1 я половина 13 в до н э
151 Рамсес III в МедINET Абу. XX династия. 1 я четверть 12 в. до н. э. 152 Охота Рамсеса III на диких быков. Дольная рельефа из храма Рамсеса III в МедINET-Абу



152



153

153. Статуэтка Каромамы. Из Фив. Бронза, инкрустированная. Высота 0,450 м. XXII династия. 9 в. до н. э.



154

154. Статуэтка Ташари. Дельта. Бронза. Высота 0,185 м. XXV династия. 1 в. колония 7 в. до н. э.







158



159



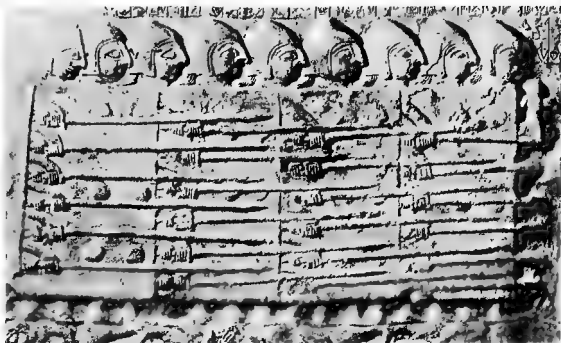
160



161

158. Статуя Куринии. Из Убальди. Базальт. Высота 0,375 м. 2-я четверть 3 тыс. до н. э. 159. Фигура бога Аб-У. Из Ашшуриана (Телли-Аххар). Дегла. Камень, базальт. Высота 0,72 м. Середина 3 тыс. до н. э. 160. Фигура богини Из Ашшуриана (Телли-Аххар). Камень, базальт. Высота 0,59 м. Середина 3 тыс. до н. э. 161. Статуя Жях Нен. Из Марш. Албастер. Высота 0,52 м. Середина 3 тыс. до н. э.





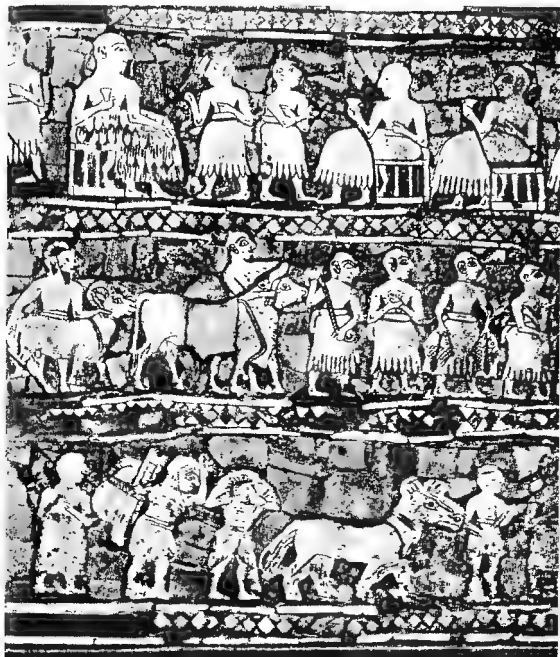
163



164

163. Стол Зепетума («Стол коз»). Из Латвии. Деталь оборотной стороны. Известия. Высота 1,80 м. 2500 г. до н. э. 164. Угрюмство на дельце колесницы. Из гробницы в Уре. Высота 13,5 м. Около 2000 г. до н. э. 165. Голова быка. Навертно резинатора арфа. Из гробницы в Уре. Золото, мозаика из раковины. Высота 0,45 м. Около 2500 г. до н. э.

170







168



169



170



171

168. Так называемый «голова Саргона Великого». Из Ниппура. Медь. Высота 0,366 м. 23 в. до н. э.
169. Статуя Гурга, правителя Лисама. Дюпонт. Высота 1,05 м. 22 в. до н. э. 170. Муниская статуя (правитель Гурга?). Из Лисама. Дюпонт. Высота 22 в. до н. э. 171. Статуя Гурга, правителя Лисама. Дюпонт. Высота 0,45 м. 22 в. до н. э.



172



173



174

172. Стела с зоманни Хавкурани. Верхняя часть. Из Суз. Диорит. Высота 2,25 м. 18 в. до н. э. 173. Статуя молящегося, посетившая Хавкурани. Из Ларсы. Дюль. Бронза с позолотой. Высота 0,405 м. 18 в. до н. э. 174. Часть сцен, изображающих Фригизет стеной росписи дворца Зигкурата. Ширина 1,35 м. 18 в. до н. э.







177



178

177. Статуя богини. Из Толы-Халефа. Деталь. Базальт. Начало 1 тыс. до н. э. 178. Чалорет-скормилец. Статуя богини. Из Толы-Халефа. Деталь. Базальт. Начало 1 тыс. до н. э. 179. Фигура божества. Рельеф на ортогоне из дворца-храма Канры в Толы-Халефе.

179





181

182



183

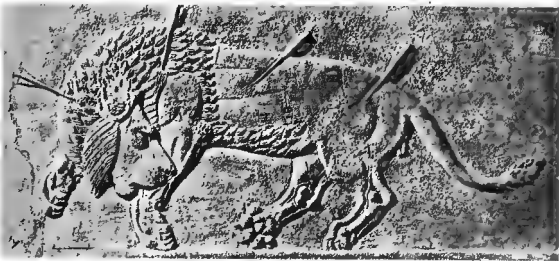
181 Орлиночеловечье божество у входа жилища. Деталь рельефа на дворца Ассирийского царя II в Кальху. Албастер. Высота 1,03 м. 883-859 гг. до н.э. 182 Ассирийский царь II с чашей в руке. Деталь рельефа на дворца в Кальху. Албастер. Высота 0,92-0,95 м. 183 Охота на львов. Деталь рельефа на дворца Ассирийского царя II в Кальху. Албастер. Высота 0,92-0,95 м. 184 Бронзовая обшивка ворот дворца Салманасара III в Баллахте. Высота ворот 1,62 м; высота строки рельефа 0,27 м. 850-827 гг. до н.э.

184





186



187

186. Ассирийские спящие. Деталь стеной росписи из дворца «миссуина Шамшадлу в Телль-Барсин-ос (Гран-Ахунд). Высота 0,407 м. 8 в до н. э. 187. Мертвый лев. Деталь рельефа «Боязливый львиный охоты» из дворца Ашшурб-паллы в Ниневии. Высота рельефа 1,60 м. 668 ок 626 гг до н. э.





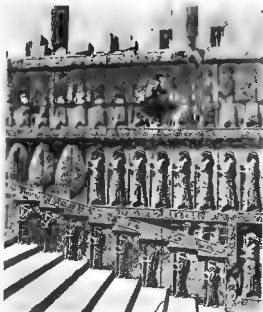
189



190



191



192

189. Фигура быка. Скульптурная часть пропала в Персеполе. Высота около 8 м. 4-я половина 5 в. до н. э. 190. Верхняя часть скульптуры колонны из дворца в Персеполе. Камень. Высота 6 м. 5-я половина 5 в. до н. э. 191. Домашняя рельефная скульптура из Персеполо. Детали. Камень. Высота 6 м. 5-я половина 5 в. до н. э. 192. Рельефная скульптура из Персеполо с рельефными изображениями колонн. Камень. Высота 6 м. 5-я половина 5 в. до н. э.



193



194



195

193. Фигурный сосуд в виде козла. Из Кумасси. Глина. 2000—1700 гг. до н. э. 194. Фигурный сосуд в виде богини. Из Мохлоса. Глина. Высота 0,18 м. 2400—2200 гг. до н. э. 195. Рельефная пластина. Бык с длинным рогом. Из Кносса. Фрагмент. Ширина 0,19 м, 16 в. до н. э.



196



197



198



199

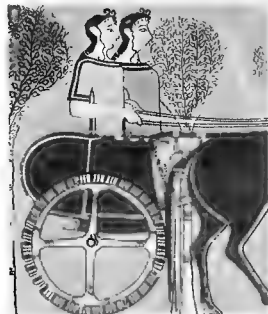
196 Ваза стали Импрес. Из Флоры. Глина. Высота 0,084 м. 46 в до н. э. 198 Сосуд Агва Тривады. Стенчат. Высота рельефа 0,07 м. 10 в. н. э. 197 Кубок. Из Вафля. До с рельефами: изображением животных и людей. Из до н. э. 199 Ваза сморского стиля. Из Крита. Глина. Около 1600 г. до н. э.



200



201



202



203

200. Так называемая «спиндельная». Из Кюсса, Фригия. Высота 0,22 м. 16 в. до н. э. 201. Богиня со змеями. Из Кюсса. Деталь Фигур. Общая высота 0,34 м. 1600 г. до н. э. 202. Девушки на колеснице. Из Тиринфа. Фреска. Высота 0,36 м. 44 в. до н. э. 203. Шагающий принц. Из Кюсса. Рельеф, окрашенный в технике фрески. Высота 2,20 м. 16 в. до н. э.



204



205

204. Лазный восток в Мидиях. 14—13 вв. до н. э. 205. Купольная гробница, или называемая «Сотро-
мидица Ахора» в Мидиях 14 в. до н. э.



206



207



208



209

206 Надгробная плита над V нишовой гробницей в Микенах. Известняк. Высота 1,33 м. 16 в. до н. э.
207 Заупокойная маска из V циклопической гробницы. Золото. Высота 0,31 м. 16 в. до н. э. 208. Слестовой
исполнен в Кноссе. 1500 г. до н. э. 209 Сцена охоты на льва. Из Тиринфа. Фреска 15 в. до н. э.



210



211



212

210. Амфора геометрического стиля. Из Дипилона. Глина. Высота 0,60 м. 9 в. до н. э. 211. Надгробный кратер геометрического стиля. Из Дипилона. Высота 1,23 м. 8 в. до н. э. 212. Горой и кентавр. Статуэтка. Бронза. Высота 0,44 м. Сородина 6 в. до н. э. 213. Конь. Статуэтка. Бронза. 8 в. до н. э.



213





215



216



217



218



219



220

215. Женская статуя, посвященная Артемиде Наксандрий из Наксоса. Мрамор. Около 600 г. до н. э.
 216. Стела бразьен Деметры и Котила. Из Тавягры. Известный. Высота 0,58 м. 600 г. до н. э.
 217. Женская статуя. Мрамор. Высота 1,07 м. 500 г. до н. э. 218. Курios из Теней. Мрамор. Высота 1,04 м. 500 г. до н. э. 219. Кора в пеплосе с Акростомии Афин. Мрамор, раскраска. Высота 1,18 м. 540 г. до н. э. 220. Курios с жезла Сунгоса. Мрамор. Около 600 г. до н. э.



221



222



223

221. Мера. Деталя. Мрамор, расклевана. Общая высота 1,82 м. 520 г. до н. э. 222. Иконостас храма Геры в Олмпии. Ионий. Период 7. Высота 6 м. до н. э. 223. Афина, Персей, Горгона Медуза храма «С» в Селинунте. Известняк. Высота 1,47 м. 520—540 гг. до н. э. 224. Горгона. Деталь фронтона храма на острове Корфу. Известняк. Около 585 г. до н. э.



224



225



226

225, Тифон — трехголовое божество бури. С фронтона храма на Акрополе Афин. Перос (изваяние). Высота 0,77 м. 565 г. до н. э., 226, Курос с нимфа Сузкой. Деталь. 227, Голова статуи всадника с Акрополя Афин. Мрамор. Около 550 г. до н. э.



227



228



229

228. Фронтон сокровищницы сифиссцев в Дельфах. Деталь. Мрамор. 525 г. до н. э. 229. Фриз сокровищницы сифиссцев в Дельфах. Деталь. Мрамор. Высота 0,63 м.



230



231

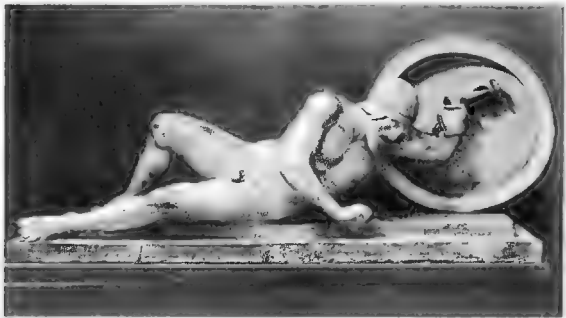


232

230 Кувши (оидеочби) на Родосе. Глина. 650—600 гг. до н. э. 231. Вазонисса Кинтий, гоним Эр-
отим. Тик пильящомый дхотер Фрагсуа. Глина. Оноло 570 г. до н. э. 232 Вазонисса Зиссий. Роспись чер-
нофигурной эмфорос Ахвал и Анис. Глина. Высота 0,67 м. 540—530 гг. до н. э.



233



234

233 Храм Горы (II) в Пестуме. Начало 5 в. до н. э. 234 Умиравший воин с восточного фронтона храма Афины Афин на острове Сицилия. 0,75 × 1,89 м. 460—480 гг. до н. э.



235



236



237



238

235. Статуя Зевса (Посейдона) с мифа Артемисии. Деталь. Бронза. Общая высота 2,09 м. Около 460 г. до н. э. 236. Статуя Деметриды вонизии. Бронза. Высота 1,80 м. 477 г. до н. э. 237. Интерьер храма Гери (П) в Пестуме. Начало 5 в. до н. э. 238. Великий ионик. Фрагмент статуи с Акрополем Афины. Мрамор, раскраски. Высоты 0,25 м. 480 г. до н. э.



239



240



241

239. Крылат и Неспот. Терракутины: Гермодий и Асклепий. Римская мраморная копия с бронзового оригинала. Высота 1,95 м. Около 477 г. до н. э. 240. Вегун из старте. Бронза. Высота 0,463 м. Около 470 г. до н. э. 241. Родриго Афродиты. Рельеф из тонкого мрамора. Высота 1,04 м. Около 460 г. до н. э.





243



244



245

243 Кентавры нападают. Западный фриз храма Зевса в Олимпии. Фризонг. Мрамор. Около 460 г. до н. э.
244 Горакс, Атлас и Гесперида. Метопы храма Зевса в Олимпии. Мрамор. 1,66 X 1,51 м. 245 Афина и Ге-
ран. Метопы храма Зевса в Олимпии. Мрамор



246



247



248



249

246 Паллафина с западного фронтона храма Зевса в Олимпии. Деталь. Мрамор. 247, Аполлон с западного фронтона храма Зевса в Олимпии. Деталь. Мрамор. Общая высота 3,15 м. 248. Кентавр с западного фронтона храма Зевса в Олимпии. Фрагмент. Мрамор. 249 Жрица. Рельеф на боковой стороне «Трона Людовикина». 0,84 × 0,70 м.



250



251



252



253

250. Проний, Нина. Мрамор. Высота 2,00 м. 450 г. до н. э. 251. Мирон. Афина и Марсий. Реконструкция по рисункам кочевых. Около 450 г. до н. э. 252. Мирон. Дискбол. Мраморная расклевка копии с бронзового оригинала. Высота 1,63 м. Около 460 г. до н. э. 253. Статуя Афины из Ватикана (близ Афин). Гипсовая модель оригинала копии с красномедной статуи Парфенос Фидия. Высота 1,3 м. 438 г. до н. э.





193



194



195

193. Фигурный сосуд в виде птицы. Из Куинесса. Глаза 2000—1700 гг. до н. э. 194. Фигурный сосуд в виде богини. Из Мокхоса. Глаза. Высота 0,18 м. 2400—2200 гг. до н. э. 195. Рельефная издешетте. Иона с мотыльками. Из Куинесса. Фаянс. Ширина 0,19 м. 10 в. до н. э.



196



197



198

196 Вазы стиля Камарес. Из Флоры. Глина. Высота 0,084 м. 10 п. до н. э. 198 Сосуд Агис Травула. Стратит. Высота рельефа 0,07 м. 16 в. н. э. Около 1600 г. до н. э.



199

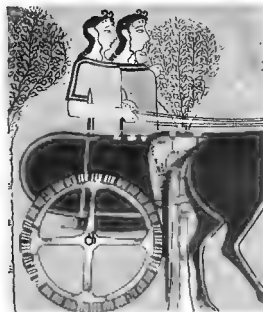
0,26 м. 1800 г. до н. э. 197 Кубок. Из Уфлео. До с рельефным изображением шестия женщины. Из до н. э. 199 Вазы озорничьего стиля. Из Крита. Гли-



200



201



202



203

200. Так называемый «парикмахер». Из Кносса. Фреска. Высота 0,22 м. 16 в до н. э. 201. Богиня со змеями. Из Кносса. Деталь. Фреска. Высота 0,34 м. 1500 г. до н. э. 202. Девушки на колеснице. Из Тираифа. Фреска. Высота 0,36 м. 14 в до н. э. 203. Шикотелый принц. Из Кносса. Рельеф, оцинованный в тохино фреска. Высота 2,20 м. 16 в до н. э.



204



205

204. Лыбые ворота в Мисолах. 14—13 вв до н. э. 205. Кувольная гробница, так называли «Сакро-
виллиция Агрия» в Мисолах 14 в до н. э.



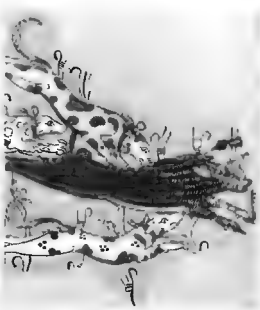
206



207



208



209

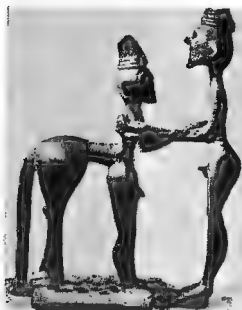
206. Надгробная плита под V столетней гробницей в Милевах. Известия: Высота 1,33 м 16 в. до н. э.
207. Золотая маска из V столетней гробницы. Золото. Высота 0,31 м 16 в. до н. э. 208. Силосной
носовой в Нисосе 1500 г. до н. э. 209. Сцена охоты на кабана. Из Тиринфа, Фреска. 45 в. до н. э.



210



211



212



213

210 Амфора геометрического стиля. Из Дивидона. Глина. Высота 0,60 м 9 в до н. э. 211 Подгробный кувнер геометрического стиля. Из Дипилона. Высота 1,23 м 8 в до н. э. 212 Герой и конитер. Салонитос. Бронза. Высота 0,41 м. Середина 8 в. до н. э. 213 Конь. Статуэтка. Бронза. 8 в. до н. э.





215



216



217



218



219



220

215 Женская статуя, посвященная Артемиде Наксоской. Мрамор. Около 600 г. до н. э.
 216 Стела братьев Дормилоса и Котии. Из Теллиры. Ионистина. Высота 0,58 м. 600 г. до н. э.
 217 Женская статуя. Мрамор. Высота 1,07 м. 500 г. до н. э. 218 Курios из Теллиры. Мрамор. Высота 1,01 м. 500 г. до н. э. 219 Кора и пеллоса с Акрополи Афин. Мрамор, раскрашена. Высота 1,18 м. 540 г. до н. э. 220 Курios с илеа Суккион. Мрамор. Около 600 г. до н. э.



221



222



223



224

221. Кора. Детили. Мрамор, раскрасна. Обиан: висота 1,82 м. 520 г. до н. в. 222. Колонаи храма Горы в Олимпии. Конец 7 — начало 6 в. до н. в. 223. Афина, Пору, Горгона. Метопи храма «С» в Салишуте. Известалик. Висота 1,47 м. 520—510 гг. до н. в. 224. Горгона. Детали фронтона храма на острове Керкиры. Мрамор. Около 585 г. до н. в.



225



226

225 Тифон — трагическое божество бури. С фронтона храма на Акрополе Афин. Порос (мрамор). Высота 0,77 м, 565 г. до н. э. 226. Курос с вилас. Суинно. Дотала, 227. Голова статуи владетеля с Акрополя Афин. Мрамор. Около 550 г. до н. э.



227



228



229

228 Фронтон сокровищницы сафисских в Дельфах. Деталь. Мрамор. 525 г. до н. э. 229. Фронтон сокровищницы сафисских в Дельфах. Деталь. Мрамор. Высота 0,63 м.



230



231

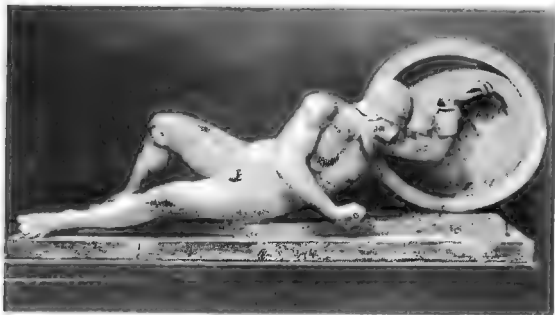


232

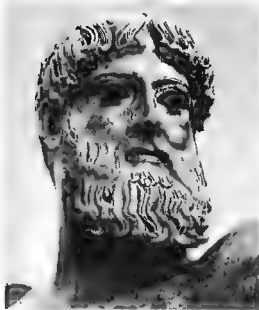
230 Кувшин (офиохойя) из Родоса. Глина. 656-600 гг. до н. э. 231. Вазонизм Киликий, гончар Эрготим. Тем палеонический протер Фракия. Глина. Около 570 г. до н. э. 232. Вазонизм Киликий. Ростисл черпосигурной выемки: Ахилл и Аид. Глина. Высота 0,67 м. 540-530 гг. до н. э.



233



234
233. Храм Геры (II) в Пестуме. Начало 5 в. до н. э.
234. Умирающий воин с восточного фронтона храма
Афины Афина на острове Сипнос. 0,75 × 1,99 м. 480 г. до н. э.



235



236



238

235. Статуя Зевса (Посейдона) с мифом Артемиды. Детали. Бронза. Общая высота 2,00 м. Около 460 г. до н. э. 236. Статуя Дельфийского воина. Бронза. Высота 1,80 м. 477 г. до н. э. 237. Интерьер храма Горы (II) в Пестуме. Начало 5 в. до н. э. 238. Белокурой юности. Фрагмент статуи с Акрополя Афин. Мрамор, раскрашен. Высоты 0,25 м. 480 г. до н. э.

237



209



240



241

239 Краткий и Несмет. Тирапубийцы Гермодий-и го оригинала. Высота 1,95 м Около 477 г до н. э. 470 г. до н. э. 241 Ромасино Афродиты. Рельеф на $\times 1,44$ м Около 460 г до н. э.

239 Кратий и Несвет. Тарнаубейцы Гормодий и
го орпикелла. Высота 1,95 м. Окрас 477 г до и в,
470 г до и в, 241 Рондичи Адриана, Рольф из
X 1,66 м. Окрас 460 г до и в.





243



244

243 Клеопатра и Афины. Западный фризон храма Зевса в Олимпии. Фрагмент. Мрамор. Около 460 г. до н. э.
244 Горакс, Атакс и Гесиопада. Метопы храма Зевса в Олимпии. Мрамор. 1,66 × 1,51 м. 245 Афина и Го-
ры. Метопы храма Зевса в Олимпии. Мрамор



245



246



247



249

246. Лавифринка с западного фронтона храма Зевса в Олимпии. Деталь. Мрамор. 247. Аполлон с западного фронтона храма Зевса в Олимпии. Деталь. Мрамор. Общая высота 3,15 м. 248. Кентавр с западного фронтона храма Зевса в Олимпии. Фрагмент. Мрамор. 249. Жрица. Рельеф на боковой стороне «Трона Людомяна». 0,84 × 0,70 м.



250



251



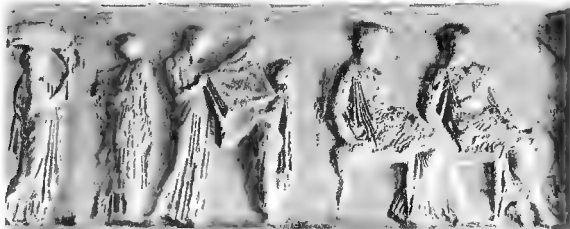
252



253

250 Пюнь. Мрамор. Высота 2,60 м. 450 г. до н. э. 251 Мипон Афина и Марсий. Реконструкция по римским копиям. Около 450 г. до н. э. 252 Мипон. Дискосбач. Мраморный римский погон с бронзового оригинала. Высота 1,63 м. Около 660 г. до н. э. 253. Статуя Афины и Марсия (близ Афины). Римский мраморный погон с хрисеифонийской статуей Пирфеона Афины. Высота 1,3 м. 438 г. до н. э.





255

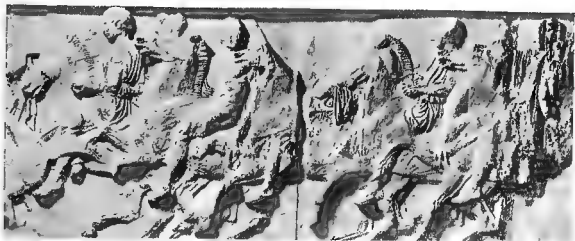


258

255. Жрица, афродита, афина и гефест. Деталь фриза Перфетона. Мрамор. Высота 1 м. 440—485 гг. до н. э.
256. Центавромахия. Метона Перфетона. Мрамор. 1,35 × 1,35 м. 447—440 гг. до н. э. 257. Центавромахия, Метона Перфетона. Мрамор



257

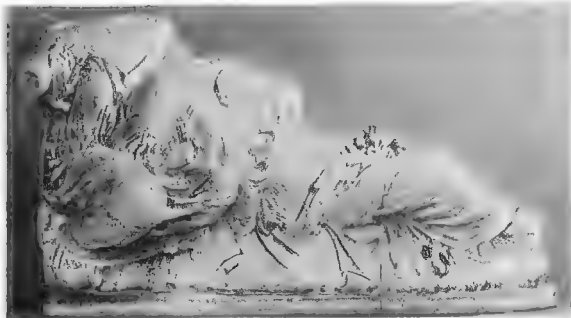


258



259

258. Всадники. Деталь фриза Парфенона. Мрамор. Высота 1 м. 440—435 гг. до н. э. 259. Посейдон, Аполлон и Артемиды. Деталь фриза Парфенона. Мрамор



260



261

260. Дивана и Афродита с западного фронтона Парфенона. Мрамор. 1,30 × 2,30 м. 445 - 435 гг. до н. э.
261. Дивана с восточного фронтона Парфенона. Мрамор. 1,25 × 1,73 м. 445 - 440 гг. до н. э.



262



263



264

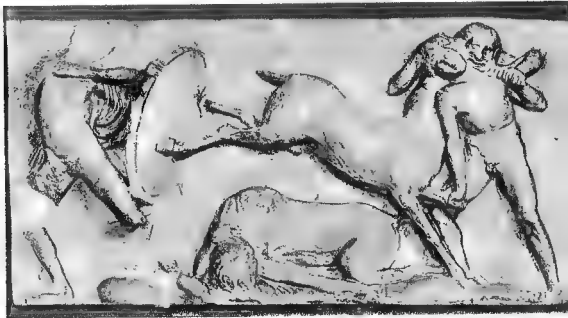
262. Дорифор. Римская мраморная копия с бронзового оригинала Поликлета. Высота 2,01 м, 450 г. до н. э. 263. Ринаксос. Римская мраморная копия с бронзового оригинала Поликлета. Высота 2,06 м, 430 г. до н. э. 264. Дидкум. Римская мраморная копия с бронзового оригинала Поликлета. Высота 1,85 м, 420 г. до н. э. 265. Юноша у пидороса. Греческий скульптурный бюст. Высота 0,48 м, 430 г. до н. э.



265



266



267

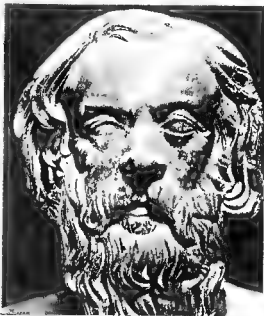
266 Контаромияне, Деталь фриз храма Аполлона в Фигалии (Бассак) Мрамор Высота 0,65 м. Около 420 г. до н. э. 267. Контаромияне. Деталь фриз храма Аполлона в Фигалии (Бассак). Мрамор



268



269



270



271

268. Архитектор Калликрат. Храм Аполлона в Дидиме (боснийский), 420 г. до н. э. 269. Портал Кариятид храма Эфесян, 420—400 гг. до н. э. 270. Портрет неизвестного. Римская копия с греческого оригинала Дидима из Афин. Мрамор. Высота 5 — начало 4 в. до н. э. 271. Перикл. Римская мраморная копия во оригиналу Косини. Мрамор. Высота 0,5 м. 440—430 гг. до н. э.



272



273

272. Архитектор Полимет Мидоний. Театр в Эпидавре. 330 г. до н. э. 273. Сифнийцы. Амфиономхия Роль с Галикарнасской виллы. Мрамор Олимп 350 г. до н. э.



274. Бриккенс Статуи Мавзола. Из Галикарнасского ансамбля. Мрамор. Высота 2,99 м. 340 г. до н. э.



275



276



277



278

275. Тимотеф. Аллаторий храма Асклепия в Эпидауро. 276. Вакханка (Метода). Римская бронзовая копия с оригинала Скописа. Высота 0,45 м. 850 г. до н. э. 277. Скопис. Геркулес. Фрагмент с фронтона храма Афина в Теге. Мрамор. Высота 0,165 м. 350—340 гг. до н. э. 278. Эфея с младенцем Плутоном. Римская бронзовая копия с оригинала Кефисорета. Высота 2,44 м. 370 г. до н. э.





280



281



282

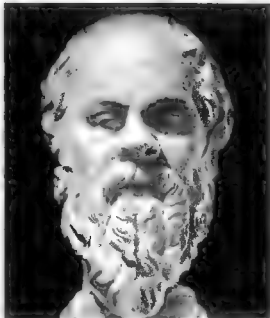


283

280 Эрот, натягивающий лук. Римская мраморная копия с бронзового оригинала Лисиппа. Высота 1,39 м. 330—320 гг. до н. э. 281. Афина. Римская мраморная копия с бронзового оригинала Лисиппа. 330—320 гг. до н. э. 282. Афина. Римская мраморная копия с оригинала Проклеса. Высота 2,04 м. 350 г. до н. э. 283. Афина. Римская мраморная копия с оригинала Проклеса. Высота 2,04 м. 350 г. до н. э.



284



285



284. Афродита Книдская. Детали статуи. Римская мраморная копия с оригинала Проксителя. Высота 0,35 м, 350 г. до н. э. 285. Сократ. Римская мраморная копия с оригинала Лисиппа. Высота 0,335 м, 330—320 гг. до н. э. 286. Сократ Никатор. Римская копия из Гертсгилдуме по эллинистическому оригиналу Бронза. Высота 0,53 м, 305—300 гг. до н. э. 287. Александр Македонский. Фрагмент статуи. Эллинистическая мраморная копия с оригинала Лисиппа. Высота 0,42 м, 330 г. до н. э.



288

289



290

288 Жертвоприношение Ифигении. Копия с картины Тимоклея — около 4 в. до н. э. Фреска из Помпей. Высота 1,9 м. 289 Персей и Андромеда. Копия с картины Пинкис 360 г. до н. э. Фреска из Помпей. Высота 1,7 м. 290 Ресница гробницы в Капиoline. Сцена музыкальной трагедии. Фреска. Оноло 300 г. до н. э.



291

291. Демософен. Римская копия с оригинала Поллиокста. Высота 1,52 м. 280 г. до н. э. 292. Портретная статуя эллинистического царя Врозии. Высота 2,40 м. Конец 4 в. до н. э.



292



293

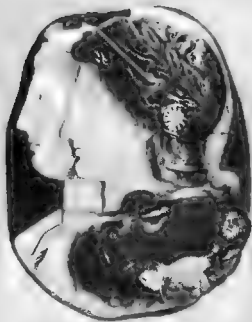
293 Афродита из Пникса около Сиракуз. Мрамор. Высота 1,64 м. 100 г. до н. э.



294

294 Афродита из

Кирены Мрамор. Высота 1,52 м. Начало 2 в. до н. э.







297



298



299



300

297. Мальчик с уткой. Гимсия мраморная копия с оригинала школы Босха. Высота 0,55 м. 2 в. до н. э. 298. Мальчик с уткой. Римская мраморная копия с оригинала Босха конца 3 — начала 2 в. до н. э. Высота 0,92 м. 299. Горбун. Статуэтка из Александрии. Бронза. Высота 0,15 м. Около 100 г. до н. э. 300. Статуэтка талисманница карлики из Маврии. Бронза. Высота 0,30 м. 2 в. до н. э.





302



303

302. Умирающий галл. Римская мраморная копия с бронзового оригинала 230 г. до н. э., так называемых «Девос Атталов». 0,57 × 1,87 м. 303. Сгибающийся галл. Римская мраморная копия с бронзового оригинала 230 г. до н. э., так называемых «Дарос Атталов». 0,25 × 1,37 м.





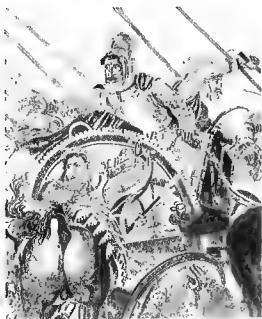
305



306

305 Большой фриз Пергамского алтаря Зевса. Детали: Афина, Алкионей, Нио, Геа. Мрамор. Высота 2,58 м. 180 г. до н. э. 306. Большой фриз Пергамского алтаря Зевса. Детали: Зевс и гигант Порфирейон. Мрамор





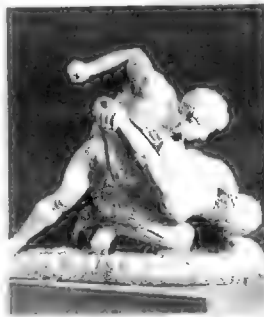
308



309



310



311

308. Дорис. Деталь фриза по картону Фидонакса «Битва Александра с Дарием». 2,71 × 5,12 м. Начало 3 в. до н. э. 309. Атланта. Полидор и Афинодор. Ливносы. Мрамор. Высота 2,12 м. 27 г. до н. э. 310. Гривис. «Галл, убивший свою жену и убивающий себя». Римская копия с бронзового оригинала 240 г. до н. э., так называемых «Дорис Аттала». Высота 2,25 м. 311. Борцы. Римская мраморная копия с бронзового оригинала 0,99 × 1,11 м. 2 в. до н. э.





313



314

313. Александр Македонский. Деталь мозаики по картине Филонекта «Битва Александра с Дарием». Начало 3 в. до н. э. 314. Геркулес, Гесиод и визит Аркадия. Повторение картины северной росписи 3—2 вв. до н. э. Фреска из Геркуланума. Высота 2,02 м. 315. Цыганки и распятие Пала. Карикатура. Повторение александрийской картины 3—2 вв. до н. э. Фреска из Помпей



315



316



317



318

316 Греческая мраморная статуя Афродиты из Книдоса. Деталь: лицевая фигура. Офреж. Около 280 г. до н. э.
 317 Римская гипсовая копия статуи Афродиты из Книдоса. Портрет Ариадны. Офреж. Начало 4 в. до н. э.
 318 Римская гипсовая копия статуи Афродиты из Книдоса. Статуя Клеопатры. Алесандр. 2 в. до н. э.



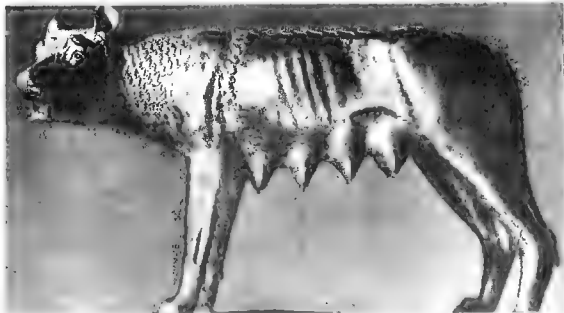




321



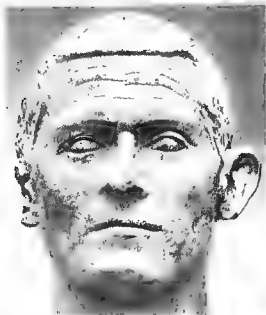
322



323

321. Статуя римлянина с портретом предка. Мрамор. Высота 1,65 м. 25-21 гг. до н. э. 322. Храм Сатурна на форуме Рондани. 1 в. до н. э. 323. Быкочо с Кастелли. Бронза. Высота 0,75 м. Начало 5 в. до н. э.





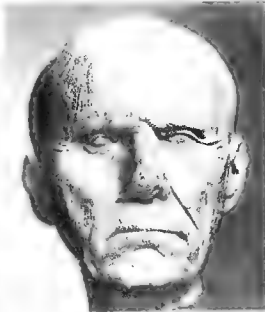
325



326



327



328

325. Портрет неизвестного из Цере. Терракота. Высота 0,34 м. Середина I в. до н. э. 326. Портретная статуя неизвестной. Деталь. Мрамор. Общая высота 1,82 м. Середина I в. до н. э. 327. Портрет неизвестного. Мрамор. Высота 0,35 м. 100—50 гг. до н. э. 328. Портрет неизвестного. Мрамор. Высота 0,28 м. Середина I в. до н. э.





330



331



332

330 Ученицы, истопник и танцовщица. Деталь росписи палаты Мистерий Фреска. Высота фриза 2,30 м. 60-е гг. до н. э. 331. Роспись палаты им. Зевксии: истопник и танцовщица. Фреска. Высота 0,8 м. 3 в. до н. э. 332. Роспись палаты палаты Фанни Синистры близ Бомердала. Фреска. Высота 2,44 м. 1 в. до н. э.

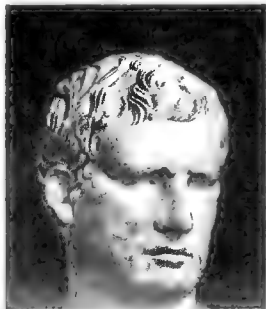




334



335



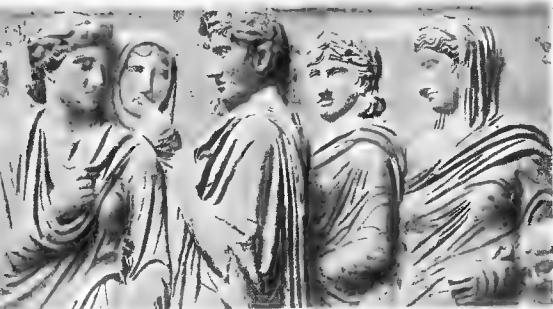
336



337

334. Август. Деталь статуи. Мрамор. Обидок высота 2,07 м. Начало 1 в. до н. э. 335. Ливия, жена Августа. Мрамор. Высота 0,27 м. Начало 1 в. до н. э. 336. Август. Мрамор. Высота 0,46 м. Конец 1 в. до н. э. 337. Ливия, жена Августа. Из Помпей. Мрамор, раскраска. Конец 1 в. до н. э.





339



340

339 Процэссы чыноў імператарскай сям'і. Дэталь. Фрыз алтару Міра. Мрамор. Высота 1,55 м. 13—9 га до н. э. 340 Алтэр Міра на б. Марсавай плош. 10,55 × 11,60 м





342



343

342 Меллорен Высота 48,5 м. 70-е 90-е гг. н.э. 343 Тот же повелитель. Голгофский крест. Мрамор. После 81 г. н.э.



344 Арка Тита. 14,41 x 13,9 м. Высота 81 г. н. э.



345



346



347



348

345. Тиберий Мартор. Высота 0,28 м. 20-е гг. н. э. 346. Нерон Мартор. Высота 0,31 м. 60-68 гг. н. э.
347. Поппея Сабина Мартор. Высота 0,53 м. 90-е — 100-е гг. н. э. 348. Веспасиан Мартор. Высота 0,29 м. 70-е гг. н. э.





350



351



352



353

350. Ио. Деталь росписи храма Панды в Помпеех. Фреска, 70-е гг. н. э. 351. Генрих Огени. Деталь росписи святилища в Стабиих. Фреска 43—47 гг. н. э. 352. Сатурн. Деталь росписи дома Весталей в Помпеех. Фреска 70-е гг. н. э. 353. Так называемый Афинянин. Деталь фрески «Тельце» — победитель Менохора из Помпей. Фреска, 30-е гг. н. э.



354. Архитектор Апполоний Дамаский. Пантеон 118—125 гг. н. э.



355



356



357



358

355 Голова мальчика. Мрамор. 420 г. н. э. Берлин. Государственный музей. 356 Адриан. Деталь статуи. Мрамор. 130 г. н. э. 357 Портрет императрицы Ливии. Мрамор. Высота 0,55 м. 110 - 122 гг н. э. 358 Адриан. Мрамор. Высота 0,43 м. Около 120 г. н. э.



359 Видна Арциман. Воссоединение в аркаде, дек. развешиваемой. Конец 140-х гг. 360. Анофелла императора.
Роль-оф-р: база колонны Антонины Ним. Мрамор 1,72 x 3,38 м 160-161 гг. н.э.



361

362



363

361. Божество реки Дунай. Деталь рельефа колонны Траяна. Мрамор. Высота 0,75 м, 113 г. г. в 362 Римские легионеры. Деталь рельефа колонны Траяна. Мрамор. Высота 0,75 м, 113 г. г. в 363. Девоты войны. Деталь рельефа на колонне Марка Аврелия. 180-е — 190-е гг. н. э.



364. Кольчуга в виде Герикуноса. Мрамор. Высота 1,19 м. 190 г. н. э.



265

366



367

365. Антонин Пий. Из Ватик. Мрамор. Высота головы 0,237 м. Секста 2 в. н. э. 366. Фаустина Младшая. Мрамор. 170 г. н. э. 367. Марк Аврелий. Даваль. конная статуя. Бронза. Общая высота 5,12 м. 160-е — 170-е гг. н. э. 368. Философ. Мрамор. Высота 0,26 м и высота 2 в. н. э.

368





370



371

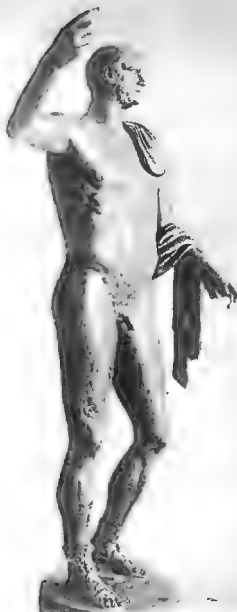


372



373

370 Гайус. Из дома жезтиков на форуме Ромулум. Мрамор. Высота 0,38 м. 200-208 гг. н. э. 371 Копия Lucius. Мрамор. Высота 0,38 м. Начало 4 в. н. э. 372 Киракия. Мрамор. Высота 0,5 м. 209 г. н. э. 373. Юлиа Домна. Мрамор. Высота 0,60 м. 200-210 гг. н. э.





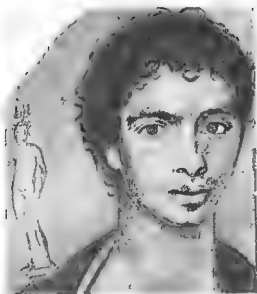


376 Амфитеатр в Ниме. 1 в. н. э. 377 Портрет купца. Деталь монумента и нижняя часть с изображением из Неймаса. Известия. Начало 3 в. н. э. 378. Царюнос, Аполлон, Меркурий. Галльский рельеф из Реймса. Известия. Высота 1,25 м. 2 м. н. э.





380. Пальмира. Колоннада главной улицы. 2 в. н. э. 381. Надгробный рельеф из Пальмиры. II восток.
2 в. н. э.



382



383



384



385

382 Портрет из Фивов. Деталь. Эпиклеза на дереве. Высота 0,63 м. 2 в. н. э. 383 Ионский портрет из Фивов (или Фив). Эпиклеза на дереве. Высота 0,29 м. 2—3 вв. н. э. 384 Подробный рельеф из Пальмары. 2 в. н. э. 385 Портретная статуя героя из Александрии. Высота 2 м. н. э.



326 Дионисий и Момос из фаворит Равенны. Пирфр Высота 0,56 м 300—304 гг. н. э.



87

388



389

387. Арка Константина. Высота 24 м. 312—346 гг. н. э. 388. Дворец Диоклетиана в Сплите (Сплит). Перистильный двор. 284—305 гг. н. э. 389. Император и сенаторы. Деталь рельефа арки Константина. Мрамор. Высота 1,04 м.



300. Константин. Деталь статуи. Из базилики Константина на форуме Ромулус. Мрамор. Высота 2,60 м.
312 НИС II п. 2.





92 Оборонительные стены Атриума и Рима. 270—275 гг. н. э. 393. Атридий. Мрамор. Высота 0,30 м.
87—390 гг. н. э. 394. Портрет Евдокии. Мрамор. Высота 0,70 м. Оплоло 400 г. н. э.





396



397



398



399

396. Пенелопа. Детали росписи антропоидной в Риме 2 в. н. э. 397. Сθενία. Детали росписи кувшины Ионийского и Мирасиды. Фрески. Высота головы 0,12 м. 230-270 гг. н. э. 398. Москва. Детали сфинкса «Чудо из камня и дерева». Роспись панацеи Каллистрата 4 в. н. э. 399. Орхидея. Детали росписи мантии «Духи божиих оракул». Небольшой 4 в. н. э.



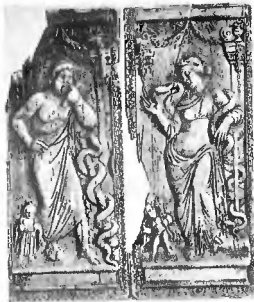
400



401



402



403

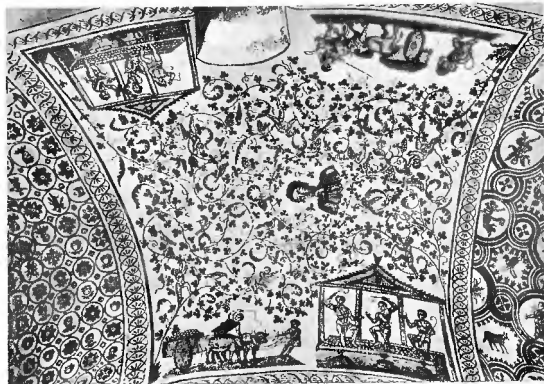
400. Портрет неизвестного. Мрамор. 4 в. н. э. 401. Портрет неизвестного из Эфеса. Мрамор. 4 в. н. э.
402. Диptyх «Рим и Константинополь». Саламанка. Высота 0,27 м. Начало 5 в. н. э. 403. Диptyх
«Асипетий и Гирбел». Саламанка. Высота 0,31 м. Около 400 г. н. э.



404



405



406

404. Деталь росписи катинкомбы Прислужные в Риме: «Три отрока в пещи огненной». Фреска. Концы 3 — начало 4 в. н. э. 405. Деталь росписи катинкомбы Прислужные в Риме: «Добрый вестар». Фреска. 4 в. н. э. 406. Мозаика свода церкви Санта-Копалда в Риме. Первая половина 4 в. н. э.



И89 История искусства зарубежных стран. Первоначальное общество, Древний Восток, античность: Учебник/ Колл. инт. Ин-та им. И. Е. Репина Акад. художеств СССР; Под ред. А. П. Чубовой. — 4-е изд., перераб. и доп. — М.: Изобраз. искусство, 1980. — 384 с., ил.

Учебник охватывает материал по истории изобразительного искусства и архитектуры зарубежных стран от эпохи первобытнообщинного строя до конца античности.

ИИ04-195
И 024(01)-81

63.104(3)

ИБ № 651

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН

Редактор **Н. В. Моисеев**

Художник **Л. Ф. Гарин**

Младший редактор **Н. Н. Романова**

Художественный редактор **И. М. Рузина**

Технический редактор **А. М. Токер**

Корректор **Т. А. Вальдина**

Подбор иллюстративного материала осуществлен авторами
и **Н. Г. Шебелиной**

Сдано в набор 27.11.79. Поступило в печать 10.7.80
Формат издания 64х166/16. Бумага тип. № 1 и для глубокой печати 100 г.
Гидротурпа обыкновенная. Объем 46,82 усл. л. и. 44,276 уч.-изд. л.
Изд. № 20—206. Доп. тираж 60 000, Сан. 2866. Цена 8 р.

«Изобразительное искусство», Москва, 1981

Москва, 120272. Сущковский вал, 64

Набрано в Государственной типографии ИНИИ конструктора
Государственного комитета СССР по делам издательства,
конструктора и книжной торговли

Отпечатано в ордена Трудового Красного Знамени Московской типографии № 2
Специализированной при Государственном комитете СССР по делам издательства,
конструктора и книжной торговли. Москва, 120085, пр. Мира, 105